МАЙКЛ ФИНИ КАЛЛЕН



# БЫТЬ ЭНТОНИ ХОПКИНСОМ

БИОГРАФИЯ БУНТАРЯ

**БУНТАРЬ, МУЧИМЫЙ СОБСТВЕННЫМИ ДЕМОНАМИ**


SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Энтони Хопкинс – один из самых разноплановых и интересных актеров нашего времени. По кассовым сборам и профессиональному долголетию он опередил всех британских корифеев актерского искусства, с которыми его некогда сравнивали; и даже теперь, когда ему уже за семьдесят, непревзойденный динамизм его игры продолжает впечатлять.


- Майкл Фини Каллен
  - ○
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ Благодарность
  - ○ Вступление
    - ■ I
    - ■ II
  - ○ Часть первая
    - ■ Глава 1
    - ■ Глава 2
    - ■ Глава 3
    - ■ Глава 4
    - ■ Глава 5
    - ■ Глава 6
    - ■ Глава 7
    - ■ Глава 8
    - ■ Глава 9
  - ○ Часть вторая
    - ■ Глава 10
    - ■ Глава 11
    - ■ Глава 12
    - ■ Глава 13
    - ■ Глава 14
    - ■ Глава 15
    - ■ Глава 16
    - ■ Глава 17
    - ■ Глава 18
    - ■ Глава 19
    - ■ Глава 20
  - ○ Приложение 1
  - ○ Приложение 2
  - ○ Приложение 3
  - ○ Приложение 4

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41
  - 42
  - 43

- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87

- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131

- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175

- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219

- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245

# Майкл Фини Каллен
# Быть Энтони Хопкинсом. Биография бунтаря

© Text copyright Michael Feeney Callen, 2008
© Перевод. Е. А. Ужанкова, 2015
© ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2015

* * *

*Посвящается Пэрис Каллен,*
*всегда*

# Предисловие
# Тонкий лед

Как и успех многих знаменитостей, успех Энтони Хопкинса легко прослеживается в таблоидах. В шестидесятые, когда актера впервые заметили, таблоиды (они тогда только появились) назвали его новой восходящей звездой театра. В семидесятые о нем говорили, что он неуравновешенный брюзга, оставивший Национальный театр (National Theatre) и отказавшийся от солидной карьеры дублера Лоуренса Оливье. В восьмидесятые Хопкинс подвизался работать в Голливуде. А в 1991 году выходит фильм «Молчание ягнят» («The Silence of the Lambs») с его участием, после чего, как известно, он получает премию «Оскар» за лучшую актерскую работу и повсеместное признание. Неожиданно Хопкинс становится главной темой для всех регулярных изданий: фотографии с красных ковровых дорожек по всему миру и многочисленные интервью с его мнением на темы, начиная от диет и заканчивая политикой. Энни Лейбовиц снимает его для журнала «Vanity Fair». Актеру вручают престижные награды: он лауреат премии Британской академии кино и телевизионных искусств («BAFTA»[1]), лауреат премии Сесиля Б. Де Милля; получает рыцарское звание. Хопкинс возглавляет кампанию по привлечению средств в фонд «Национальное наследие» для охраны заповедника Сноудония, становится советником общества по преодолению наркологической зависимости и педагогом по актерскому мастерству в Калифорнии.

Несмотря на наличие других оскароносцев, имя Хопкинса не сходит с заголовков газет и журналов. Причины тому одновременно и просты, и сложны. Для начала, как колоритный человек – порою вспыльчивый, – он страдал от алкогольной зависимости и был трижды женат. Он и по сей день не перестает нас удивлять. Резкий взлет его карьеры, начавшийся в шестидесятых, когда он покинул высокоинтеллектуальный театр ради голливудских блокбастеров, достигает пика в 2000 году, когда, отказавшись от ряда привилегий в Великобритании, он получает гражданство США. И в подтверждение профессиональной значимости Хопкинса – он скоро становится одним из самых награждаемых актеров («Эмми», «BAFTA», «Оскар» и др.). Помимо всеобщих симпатий к Питту, Крузу и Клуни, Хопкинс по-прежнему остается востребованным: шестьдесят фильмов за сорок лет и три – только за последний

год. Кроме того, в ходе опроса, проведенного Американским институтом киноискусства, он был признан третьим среди лучших актеров всех времен, после Марлона Брандо и Джонни Деппа.

Однако позже статус Хопкинса в СМИ претерпевает изменения. Шумиха шестидесятых и семидесятых утихает. Взамен приходит опьянение его талантом. Издателям больше не нужно охотиться за интервью с маститыми деятелями искусств – сокурсниками Королевской академии драматического искусства (RADA1) Дики Аттенборо или Фрэнсисом Фордом Копполой – добиваясь каких-либо комментариев и хвалебных отзывов в его адрес. Хопкинс уже вознесся на вершину культурного Олимпа, где даже маленькие кассовые сборы не могли испортить положение, а на дурное поведение легенды смотрели сквозь пальцы.

Хопкинс вел себя отвратительно не только в последнее время. Очевидно, что в свои 30–40 лет (по мере того как росла его слава) он становился все более необузданным. Как ни парадоксально, но такое неуравновешенное поведение Хопкинса, свидетельствующее о явном неврозе, совпадало с внешней идиллией в семейной жизни. Многие люди, даже самые близкие, считали, что его второй брак с Дженни Линтон был бесценным сокровищем его жизни и, как выразился один из его партнеров по фильму, «когерентностью», которая смиряла его безумие. И все же периодически он бушевал, часто дрался, водил автомобиль в нетрезвом состоянии, мог исчезнуть на несколько дней, а то и недель. Пока его бросало из стороны в сторону, Дженни сохраняла видимость гармоничного и стабильного брака. Она взяла на себя роль администратора, бухгалтера и главной «жилетки». Но у нее был один недостаток: она не любила всего американского, того, что превратило провинциального уэльсца Хопкинса в интернационалиста, чего, собственно, требовал от своей «легенды» Голливуд. «Она не понимала степени его увлечения Америкой, – рассказал друг Хопкинса Саймон Уорд. – Она, скромная англичанка со скромными запросами, полагала, что он просто хотел стать киноактером. Но он искал большего».

Сегодняшнее спокойствие Хопкинса должно быть связано с его третьим браком – с уроженкой Колумбии Стеллой Арройве. Они познакомились в антикварном магазине в Лос-Анджелесе и поженились в 2004 году. Полностью впитав американскую культуру, Стелла, казалось, была более амбициозной, чем Дженни. Стелла стала сопродюсером и партнером Хопкинса в его практически автобиографическом фильме «Вихрь» («Slipstream»). Это его третья работа в качестве режиссера, которая впервые была представлена на кинофестивале «Санденс» («Sundance Film

Festival»), в январе 2007 года. Вскоре Хопкинс признался, что страсти в нем поутихли. По его словам, брак со Стеллой сыграл решающую роль в изгнании из него демонов. «Я больше не изнуряю себя работой, – говорит он. – Вся эта карьерная суета пусть остается молодым. Я принимаю жизнь такой, какая она есть. У меня свои планы на будущее».

В новоиспеченной версии таблоидов проглядывается некое стремление подать Хопкинса как добродушного наставника, все проблемы которого уже решены. Многие театральные «рыцари» ступали на эту тропинку и уходили из культурной жизни в тень с померкнувшим величием. Но есть и другие примеры, такие, как Ричард Бёртон и Хопкинс – образцы для подражания и лидеры по жизни – они избежали подобной мумификации, и их звезды по-прежнему ярко горят.

Большая часть очарования, излучаемого Хопкинсом, рождается из-за таинственности его непостижимости. В фильме «Молчание ягнят» он превосходно изображает психотическое поведение, опираясь на свои собственные наваждения: неуверенность в себе, гневливость и алкоголизм. Спустя 16 лет, пребывая на Олимпе умиротворения, он по-прежнему способен демонстрировать необычайную мрачность. Так, в фильме 2007 года «Перелом» («Fracture»), играя роль надменного убийцы своей жены, он создал один из самых остроумных портретов современного психопата. Мало кто из звезд, известных сравнительно мрачными ролями, смог изобразить зло так тонко. Ни Борис Карлофф, ни Питер Лорре, ни Энтони Перкинс. Среди современных гениальных актеров вероятными достойными соперниками Хопкинса могли бы выступить Роберт Де Ниро или Аль Пачино. Но это слишком маленький круг претендентов.

Для автора данной биографии стало большим трудом разгадать секреты мастерства актера. И хотя формально он обучался игре в британской традиции, все еще тяготеющей к елизаветинским нравам, Хопкинс все равно остается неклассическим актером. Он пробовал интеллектуальный подход в игре, баловался русско-американской школой, горячо любимой в современном Голливуде. Но он всегда подвергался критике со стороны *романтиков*, с тех пор как стало ясно, что его технику в чистом виде никак нельзя определить. Тем не менее, по его собственному признанию, реальность собственной жизни во многом оказала влияние на его работу. И вот здесь можно обратиться к исследовательскому труду внимательного биографа. Невозможно оценить или полностью понять Хопкинса и его ремесло, не поняв, какой эмоционально извилистый путь ему пришлось пройти.

Изучение Энтони Хопкинса – для первого издания этой книги, опубликованного более 10 лет назад, – было похоже на психоаналитический детектив. Чтобы вы поняли, о чем идет речь, – Хопкинс отказался сидеть на формальных интервью, но любезно предоставил мне все необходимые материалы и старался изо всех сил показать, что он ни в коем случае не будет препятствовать выходу книги.

Для писателя это самые оптимальные условия, когда он может свободно обращаться к друзьям и коллегам, не прибегая к фанатичному их преследованию. В моем случае это уже половина дела, так как с самого начала я решил узнавать Хопкинса не только по его наградам, но изучая его окружение и творческие предпочтения. Джеймс Р. Меллоу, уважаемый летописец жизней Хемингуэя и Эмерсона, полагал, что биография в лучшем ее виде – это «изучение человека целиком в контексте времени», и я полностью подписываюсь под этими словами. Изучение времени, думаю, предполагает изучение привнесенного тем или иным субъектом вклада в культуру. И тем более многое можно почерпнуть, проанализировав всю деятельность субъекта. Недавно опубликованное исследование по аутизму, которое проводилось в Тринити-колледже (Trinity College), в Дублине, например, пришло к заключению, что Микеланджело страдал синдромом Аспергера (слабой его формой), который отличает отточенная до однообразия модель поведения. К такому выводу ученые пришли после изучения творчества художника. Вряд ли подобное умозаключение, столь важное для понимания творческого потенциала человека, могло бы быть получено из общей официальной биографии.

Итак, работая по многим направлениям, я начал с «Молчания ягнят», намереваясь раскрыть источник вдохновения Хопкинса и попытаться охарактеризовать актера как личность. Когда же я «раскусил» Хопкинса, я был вне себя от радости, наверное, я чувствовал то же, что и врач-психиатр, когда тот преодолевает эмоциональный барьер. Благодаря помощи тех, кто хорошо знал Хопкинса, я понял его внутренние мотивы выбора ролей, сюжетов и режиссеров. Также я узнал, что немаловажно, о его долгих внутренних терзаниях, которые сломили его дух и из-за которых он боролся за спасительное душевное равновесие. Я увидел то, что он и сам наконец увидел в темной стороне своей души и что он сам окрестил как «Его Величество чудовищный ребенок», и я увидел, почему он свернул со зловещего пути в сторону более высоких материй.

Когда в 1994 году вышло первое издание этой книги, Хопкинс, казалось, взял курс на новый путь, и радостно

продвигал «Легенды осени» («Legends of the Fall») – вестерн в стиле Джона Уэйна, в котором так хотел сняться. Ганнибал Лектер – воплощение его личных демонов – остался в прошлом. После того как произошло шокирующее садистское убийство английского мальчика Джейми Балджера, которого убили двое детей якобы под влиянием фильма ужасов «Детские игры» («Childs Play»), Хопкинс поспешил дистанцироваться от ролей, подобных Лектеру. Когда же пресса стала настойчиво стимулировать создателей фильма к продолжению съемок – Хопкинс оставался непреклонен: «Сейчас выходит столько ужасающих фильмов, что я думаю, пора сказать „хватит“. Передо мной как актером все-таки лежит некоторая ответственность». Однако его первая жена Пета Баркер (с которой он уже давно жил порознь) напомнила мне об аналогичном злодействе в шекспировской трагедии «Тит Андроник» и дающем почву для размышлений потенциале этого мрачного творения. Все же Хопкинс стоял на своем: он больше не будет сниматься в таких ролях, как Ганнибал.

А потом, несмотря на гипотезы об исцелении, высказанные в моей книге, Хопкинс-Лектер вернется на экраны в 2001 году в фильме «Ганнибал» («Hannibal») и в 2003 году в фильме «Красный дракон» («Red Dragon»). Это сподвигло меня на то, чтобы назвать его очередным продажным актером, который готов поступиться собственными принципами ради денег. Конечно, судя по элементарным показателям прибыльности, сделка сработала: два последующих фильма принесли доход более чем в 440 миллионов долларов, из которых 20 миллионов Хопкинс унес домой – это его самая большая выручка за всю жизнь. Но при здравом размышлении я понял, что деньги – всего лишь предлог, а никак не первопричина. Занимаясь биографиями других актеров, я научился если не уважать, то хотя бы признавать, что некоторые вещи останутся для меня нераскрытыми. Пакт, который мы, зрители, заключаем со звездой, все-таки не более чем миф. У великих звезд есть свой, недоступный для нас, духовный путь, который отражает глубину и емкость нашего существования. Хопкинс сам признал такое положение вещей. Оценивая Лектера после возвращения «Ганнибала», он сказал в интервью: «Возможно, для большего успеха я мог бы предложить псевдоюнговскую интерпретацию. Но, возможно, дело просто в том, что Лектер отражает немного каждого из нас». Теперь, принимая во внимание слова Петы Баркер, он защищал Ганнибала как равноценного аналога шекспировского Яго, или гетевского Мефистофеля, или Ричарда II – этих представительных гигантов нашего коллективного воображения. И по словам

Хопкинса, если бы он не согласился на предложение Дино Де Лаурентиса сняться в продолжении, его бы сочли занудой.

Несмотря на интерпретацию, привлекающую внимание к фильму, решение Хопкинса шире развернуть первоначальный образ Ганнибала Лектера и интересный выбор ролей с конца 1990-х продолжают интриговать коллекционера-биографа. Способность Хопкинса удивлять остается изумительной, и в ней – ключ к бесконечной живучести его карьеры. В нем часто берет верх готовность «свернуть в сторону»: он может уйти от данной клятвы в карьере так же ловко и решительно, как из 30-летнего брака. А мы, его зрители, стоим с ним рядом на этом тончайшем льду.

Все биографии по определению – живые существа, живущие в своего рода потоке. В этой книге я попытался обозначить расцветающий мир Хопкинса и сместить привычные акценты, чтобы лучше охарактеризовать актера. Однако теперь я менее уверен, чем, скажем, десять или даже пять лет назад, в ощущении завершенности. Реальная духовная свобода, кажется, для Хопкинса невозможна. Его последняя творческая проделка – та, что наконец приоткрывает нам толику его автобиографии – предполагает незавершенный поток сознания в поиске себя самого. Хопкинс написал сценарий и срежиссировал артхаусный фильм «Вихрь» («Slipstream»), и, по его словам, он затрагивает темы, которые ему интересны. «Я лично думаю, что если Бог есть, то Он есть само время, – говорит Хопкинс. – Я зачарован тем, что чем старше я становлюсь, тем быстрее время проскальзывает в прошлое. Что есть реальность? Ты осознаешь этот момент, а в следующий миг его уже нет. Десять минут назад я что-то говорил, но это тоже уже в прошлом. Жизнь – она, как видение».

Коммерческий провал фильма «Вихрь» не умаляет его двойной значимости. Во-первых, глубина фильма является еще одним свидетельством впечатляющего интеллекта Хопкинса. Во-вторых, его прогулка по миру иллюзий и иносказаний в кино остроумна, анархична и разоблачительна. Я рекомендую посмотреть его всем тем, кто прочтет эту книгу и поймает себя на мысли, что все равно не до конца понял Хопкинса.

***Майкл Фини Каллен***

*Шатонёф Пре дю Лак, Приморские Альпы, Франция.*

# Благодарность

С удовольствием выражаю благодарность всем великодушным людям, которые помогали мне с этой работой посредством личных интервью, предоставлением документов и возможностью исследовать архивы. Без такого вклада обеспечить подлинность этой работы было бы невозможно. Во-первых, огромное спасибо сэру Энтони Хопкинсу за его любезное согласие и доброту. А также спасибо вам: Брайан Эванс, Рассел Джонс, Дуглас Рис, Ле Эванс, Джин Лоуди, Эльвед Лоуди, Питер Брэй, Кит Браун, Эвелин Мейнуаринг, Гарри Дэйвис, Джефф Боуэн, Салли Робертс Джоунс, преподобный Питер Кобб, Дуглас Уоткинс, Дуглас Кук, Графтон Рэдклифф, доктор Рэймонд Эдвардс, Конни Сэй, Брю Миллер, Макс Хортон, миссис Фрэнсис Уильямс, миссис Дороти Морган, Билл Уоткинс, доктор Хью Кормак, Аманда Корниш, Хелен Уильямс (телекомпания «HTV Wales»), Манселл Джоунс (телекомпания «HTV Wales»), миссис Джин Ловелл, Стив Джоунс (муниципалитет города Порт-Толбот, Уэльс), Майкл Проссер (газеты «Port Talbot» и «East Guardian»), мистер Питер Филлипс (школа «West Monmouth»), Фрэнк Уитти, Грэхем Харрис, Дон Туиг, Ив Уильямс, Джон Эллиотт (журнал «Soldier Magazine»), Джон Андерсон («Columbia Pictures Distribution»), Дэвид Кокс (телекомпания «BSkyB»), Аллен Итон («Orion»), майор Арбер (Военная служба по призыву), Джон Хьюз (Библиотека города Тайбак), Памела Пигготт-Смит, Питер Гилл, Стэнли Форбс, Билл «Харви» Томас, Лайонел Уибли, Колонел У Ф. Кьюбитт, Дэвид Скейс, Майкл Дарлоу, Розали Скейс, Джин Бот, Клайв Перри, Рой Марсден, Питер Бэкворт, Саймон Уорд, Эдриан Рейнольдс, Рождер Хаммонд, Мартин Джервис, Гарольд Инносент, Джон Моффатт, Рональд Пикап, Алан Доби, Гон Грейнджер, Дэвид Канлифф, Джеймс Селлан Джоунс, Эд Лоутер, Брайан Форбс, Эллиотт Кастнер, Ферди Мейн, Энтони Харви, Дэвид Уайт, Джим Дейл, госпожа Джуди Денч, Джеймс А. Дулиттл, Иннес Ллойд, Марион Розенберг, Майкл Уиннер, Филип Хинчклифф, Ли Грегг, Джудит Сирл, Джеймс Коуберн, Саймон Мэттьюс, Джон Декстер, Сигне из офиса Джонатана Демми, Джанет Гласс, Роберт Уайз, Хьюм Кроунин, Кеван Баркер, Лоуренс Гроубел, Ник Картер (газета «South Wales Evening Post»), Иван Уотермен, Филип Л. Себьюри (газета «South Wales Evening Post»), Марк Блум («Western Mail»), Линдсей Андерсон, Говард Джон, Петронелла Баркер Хопкинс, ныне покойные доктор Энтони Клэр и Майкл Чимино. Некоторые люди просили сохранить их анонимность, и, разумеется, я выполняю их просьбу.

В случае с Петронеллой Баркер Хопкинс, просьба заключалась в том, чтобы прямые цитаты из наших разговоров не были опубликованы – и автор снова подчиняется.

Также я выражаю благодарность за поддержку семье и друзьям: Оливье и Альме Капт, доктору Джону Келли, Джею и Энтони Уоррал Томпсонам, Томми и Джейн Бракен, Мэгги, Гэри и Мэйв Маги, доктору Эймонну Каллену, Джаннет Керни, Джиму Керни, Дэвиду, Лизе и Карсону Страссменам, Джону Лоу, Рею Маговерну, Кевину О'Салливану, Гилберту (Рею) О'Салливану, Дермету Берну, Россу Уилсону, Шею Хеннесси, Нуале О'Нилл, Ларри Мастерсону, Сьюзан Кинселла, Блатнейд и Хью Трейор, Мойе Дохерти, Трине и Роджеру Сталли, Джону Макколгану, Мэг Максуини, Сьюзан О'Нилл, Трише Хэйс, Хелен Магиверн, Кэрин О'Райли, Донне Уолш, Одри Ханлон, Кароланн Манахан, Каролин Гленнон, Карен Ходж, Сьюзан Диган, Рене Гленнон, Анне Мари Гленнон, Джиллиан Боггинс, Чиоле Суанепоэле, Катрине Вриско, Андрее Уолш, Делле Килрой и Наташе Летали. Все они открыли мне двери, поддержали мои намерения, и это помогло мне в большей степени оценить их дружбу.

Я весьма признателен Мэри Кларк за ее энергичность, заботу и веру, которые существенно помогли начать и довести до конца этот проект.

С любовью хочу поблагодарить мою усердную секретарскую команду, которая была со мной на протяжении всех этих лет, это: Саманта Финнеран, Кэтрин Барри, Мэри Рис, Дженнифер Макконнелл и бесконечно изобретательная и добрая Карен Кук. Спасибо вам: Бобби Митчелл из фотоархива «BBC», Джеки Робертс и Фил Уикхем из Британского института кино, Барри Норман из Музея театра, а также терпеливым сотрудникам библиотеки Национального театра и Американской академии кинематографических искусств и наук, сотрудникам из программы «Spotlight» (особенно Дэйву), из киножурнала «Screen International» и профсоюзу актеров Великобритании («British Actors Equity»).

Ныне покойный Фрэнсис Хавьер Фиан – прекрасный писатель и друг. Его помощь в моих американских исследованиях была незаменима.

Отдельная благодарность моему издателю-вдохновителю и музе Сьюзан Хилл, которая первая сделала заказ на эту книгу и по которой я очень скучаю; Уильяму Армстронгу и Хелен Гаммер (моей первой группе поддержки), Биллу Голдстайну, Роберту Стюарту и Марку ЛаФору из нью-йоркского журнала «Scribners». А также Джереми Робсону и Барбаре Фелан, чье участие полностью изменило эту работу; спасибо Барри Нонану, Джо Боу и Алану

Уильямсу за постоянную юридическую помощь. Я признателен Джону Блейку, который взялся за проект и содействовал выходу настоящего издания, и моему новому редактору Вики МакГаун – за их проницательное мнение.

Я в неоплатном долгу перед моей любящей матерью Маргарет Фини Каллен, чья любовь к кино (и выдумкам) вдохнула в меня интерес к этому творчеству на всю жизнь и определила мою стезю. Я очень по ней скучаю. Также я в долгу перед отцом, Майклом Калленом – талантливым историком, рассказчиком и неизменным для меня примером для подражания.

Наконец, самая глубокая любовь и благодарность моим Кори, Пэрис и Ри Калленам, которые являются сердцем всего.

# Вступление
# Голос свыше

# I

*Ночь, завяжи глаза платком потуже*
*Участливому, любящему дню*[2].

*Макбет. Акт III, Сцена 2*

Это был уэльсец. Он стоял задумавшись, грузный и невысокий; сжатые в кулаки руки он засунул в карманы так, что, увидев бы это, Старший Дик или учителя в школе Уэст Мон или в Коубридже облили бы его презрением («Хопкинс, выпрямись и давай с нами! Очнись, парень, живее, живее!»). Он стоял просветленный, спокойный и жизнерадостный. Вокруг него лежал небольшой городок Тертл-Крик (штат Пенсильвания), погрузившийся в приятную морозную свежесть зимы, принимая гостей на съемках очередного фильма. Некоторые дети шустро подсовывали свои блокноты для автографов, побаиваясь ассистентов, жующих пирожные «Twinkie» с обслуживающих столиков.

Там, за решетками, он видел самого себя в детстве и с британской легкостью смеялся над всеми колкостями. Даже теперь, спустя 25 лет, после пятидесяти с лишним проектов и двух тысяч приглашений на пробы, он по-прежнему парирует: «Страшно? Да вы не видели, что такое страшно! Стручковая фасоль или почки? Что покажется вкусняшкой каннибалу?» И – улыбается.

Когда смывался грим, будь то посещение уборной или перекус тем же «Twinkie», когда все разговоры заканчивались, он оставался в холодном, неудобном трейлере в полном уединении – это был его любимый момент, в перерывах между съемками. *Актер кино! Актер американского кино, как Боуги, или Джимми Дин, или…*

В такие минуты он мысленно проносился по обветшалым сиденьям кинотеатра – фу, мерзость, – которые стали частью киномира Тайбака, по дождливым субботам, полным детского отчаяния, по одиночеству горы Маргам, по тайнам родителей и своим, по дому, учебе, поиску музыки и театра, формированию интуиции, по эмиграции, восковым лицам славы, которые ему сопутствовали – Оливье, О'Тул, Хепбёрн, – по возрождению своего «Я», открытию Ида, принятому решению брать на себя ответственность, терзанию заветными мечтами, неудавшемуся браку, тщетным попыткам, несостоявшимся дерзаниям, провалам

в театре, провалам в кино. А что хуже всего – всей бренности успеха. Выкладываться перед засранцами режиссерами с их вонючим «видением», а потом воплощать это «видение». Делать так, как угодно им, даже если им самим не ясно, как это делать. А этот ублюдок из Лос-Анджелеса с «Бурей» («The Tempest») только и мог, что трепаться. А Декстер, всегда с радостью его задирающий… Декстер перекручивал постановку Шэффера[3] до тех пор, пока не получился именно его «Эквус» («Equus»), на его манер; да и кого это вообще волнует, ведь вся эта бродвейская постановка – с ее долбаным, ничего не значащим «успехом» – проходила под алкогольной марью от вина и текилы, и… Его тело напряглось, во рту пересохло, поскольку эти воспоминания пунктиром пронизывали всю его память и проносились у него в голове – даже спустя годы после психотерапии, привлекательных персонажей – и изрыгались взрывными, отравляющими потоками.

Он глубоко вздохнул и накинул на себя легкий покров мимикрии. Сегодня он был Труменом Капоте и ХАЛом[4] из фильма «Космическая одиссея 2001 года» («2001: A Space Odyssey»). Ха! И ему вспомнилось: «Покажи Кэри Гранта!», «Покажи Гилгуда!», «Покажи Ларри…». Это был его коронный номер, отточенный на сержанте Роулингсе в Вулидже (благослови его задницу). «Давайте, вы, жалкие педики! Пошевеливайтесь! Ну-ка, немного строевой подготовки!» Было смешно. Нет, это было нечто большее. Иногда удивительно большее. Для работы все оказалось проще простого. Звонят вам или агенту и говорят: «Нам нужно, чтобы Тони дублировал Ларри. Помните „Спартака“ („Spartacus“)? В общем, мы хотим его осовременить. Да, тот классический „Спартак“, который написал этот говнюк Далтон Трамбо, но его авторство не захотели признавать потому, что Маккарти прижал его и все такое. Кубрик сказал Кирку Дугласу, что был бы счастлив украсть авторство, но Кирк подумал, что тот просто сволочь, раз мог только предположить кражу прав… на это произведение искусства. Мы хотим вернуть вырезанные гомосексуальные сцены. Да, Ларри предлагает Тони Кёртиса. Вы знаете известную купюру: „Вы едите улиток, Антонин? Вы едите устриц? Это все дело вкуса…“ Мы ее возвращаем, потому что сейчас это актуально, пол-Голливуда умирает от СПИДа. Так что позволим Голливуду быть услышанным. Нам нечего стыдиться, ведь так? А Тони может сыграть правдоподобно как никто другой. Так что давайте Тони прикинется Оливье в „Спартаке 2“, ага?»

Вот так просто.

А после коллективной игры по сдавливанию твоей глотки и после вынужденных аплодисментов и восхищений – даже теперь, с подселенными демонами – остается чувство ужасной пустоты.

Ощущения обмана и предательства раньше исчезали после этюдов и прелюдий Скрябина, но чаще все же – нет. Порыв, который по-прежнему заставлял его просыпаться среди ночи в отеле «Miramar», или в доме в Челси и толкал его в номер 101, чтобы вновь встретиться с главным демоном, этим отвратительным гребаным лицом, этой дурацкой рожей в зеркале. Хорошо начитанный, если не сказать хорошо образованный, он, наверное, услышит Т. С. Элиота:

*Кто же тот третий, всегда идущий подле тебя?*
*Ведь нас только двое здесь,*
*Но когда вгляжусь в белизну пути впереди,*
*Вижу кого-то еще, всегда идущего подле тебя.*

«Готовность пара минут», – сказал мальчик с водой, когда постучал в дверь трейлера. «Хорошо», – ответил он, промочил горло, поправил ремни на маске и посмотрел в зеркало. Как волна жары в прохладу. Этот жар ему хорошо знаком: жар творчества. Демми – новый режиссер – тоже помешанный и щедрый в своем безумии. Его глаза походили на глаза рептилии – никогда не мигали. И он бесконечно верил в его Лектера, с самого начала, даже когда глупые продюсеры студии «Orion» шептались: «Какого черта? Он же британец. Нам нужен кто-то по-настоящему темный. Вроде Карлоффа или Тони Перкинса. Темный и страдающий, с намеком на его оборотную сторону…» Но Демми притащил его с собой в Нью-Йорк на пробы с Джоди, и, разумеется, он прошел их великолепно, выиграв по большей части за счет своего шарма и голоса в духе «BBC» – баритон среди бесчисленных теноров Голливуда.

А сегодня Демми честно спросил его совета, как бы им ввести каннибала Лектера на экран. Контрастный монтаж? Потолочный зум? Быстрая смена кадров? Обратный субъектив? Его ответ прозвучал скромно. Пусть камера просто найдет клетку каннибала, мол, в естественном движении, глазами Джоди. Он ее почувствует, она будет идти к клетке, и вот он здесь, ожидает. Заключенный, спрятанный, но жаждущий вырваться на свободу.

В долгом молчаливом перерыве во время съемок, сквозь решетки, он вновь узрел совершенную истину. Он видел ее прежде, когда впервые прочел сценарий Теда Талли.

«По местам, Тони!»

В Национальном театре, в тлеющем прошлом, Ларри сказал: «Я знаю, ты еще сделаешь чертов взлет». В многочисленных пробах и тяжелом труде, благодаря которым он заработает свое состояние и получит огромные, не уэльские, привилегии, ловкий

прием оказался тем роликовым подшипником, из-за которого закрутился весь механизм. Его действительно взбесило, когда его сравнили с Бёртоном, потому что у них похожи голоса или их прошлое. Взбесило, поскольку этот «подшипник» отвлекал и был ложью. Здесь другие силы вкладывались в работу, они имели свою весомую цену – и почему Ларри и все остальные так долго этого не замечали?

А все-таки кто же был третьим? Ответы, которые он нашел, были неполными. Но возможно, большего он и не найдет и этого достаточно?

Кафка, Пинтер, Шекспир, Чехов, О'Кейси, Шоу, Шэффер… Они делали наброски и сочиняли, а он брал эти слова и обращал их в стопроцентный успех. Иногда, да – как Ларри, иногда как Бёртон. Но иногда и как Энтони Хопкинс. Он был Кориоланом, Макбетом, Просперо, Петруччо, Лиром, Лё Ру, Блайем и Гитлером. Он донес их до зрителя, снискав наше восхищение, при помощи сплава умений: часть игры, часть инстинкта – это вовсе не означает, что он не получил официального образования, но оно дало ему лишь приемы относительно содержания и быстрого исполнения. Нет, магия работала по-другому – да, именно магия! – порожденная собственной скрытой тьмой.

Кто был третьим?

Хопкинс сосредоточился и погрузился в образ. В зеркале в тот момент он снова увидел преисподнюю. Уносясь в эту тьму, он уносил с собой и толику надежды, возрождения. В его воспоминаниях, во время темных душевных откровений в процессе создания героя, всегда скрывалась эта тайна, эта боль.

Он посмотрел в глаза в отражении, в ужасающий вакуум реальности. Перед ним стоял Лектер, под маской улыбался монстр.

Его живое воплощение.

«Готовность номер один», – сказал мальчик, и Энтони Хопкинс вернулся в свои воспоминания.

Это был момент истины, между выпивкой и смертью.

# II

*Экзистенциальная тревога жителей Вествуда не просто мучительная или глубокая…*

*Стив Николаидес, продюсер фильма «Несколько хороших парней» («A Few Good Men»)*

В Вествуде, где мир наполнен солнечным светом и пальмами Хокни, а брентвудские дети ездят в близлежащий кампус UCLA[5] на кабриолетах «фольксваген», Энтони Хопкинс завершил свой пятнадцатилетний алкогольный марафон, услышав на улице голос Бога. Произошло это 29 декабря 1975 года, за два дня до его 38-летия, это было время тяжелого карьерного роста. Он находился в запое уже несколько дней (в какой-то момент он проснулся в Финиксе, штат Аризона, в мотеле, где на крыльце припечаталась чья-то запекшаяся кровь, не понимая, как он там очутился), и, когда покидал энный по счету модный бар, по его словам, он отчетливо услышал «голос свыше», который как бы на ухо ему сказал: «Все, закончено. Пора начать жить».

В 1988 году в религиозной телепрограмме Эрика Робсона он скажет, что «это был переломный момент». Святость пережитого даровала ему моментальное «чувство приобщенности», которое всю жизнь от него ускользало: несмотря на детство, изобилующее родительской любовью, врожденные музыкальные способности, стипендии, серебряную медаль RADA, разноплановые и широко известные ведущие театральные постановки, дружбу и уважение некоторых из величайших актеров современности (Кэтрин Хепбёрн, Лоуренс Оливье, Питер О’Тул), благополучие в кинематографе, достижение его важнейшей цели перебраться жить в Америку, женитьбу и отцовство. Вскоре после такого «усмиряющего события» он присоединился к Обществу анонимных алкоголиков и с тех пор не прикасался к спиртному.

Заманчиво согласиться с вышенаписанной цитатой голливудского жителя Стива Николаидеса и объяснить путь Хопкинса к прозрению, длиною в полжизни, как угасание тщеславия актера. Сам Хопкинс во многих своих интервью немало постарался, чтобы подпитать подобное умозаключение. С самого начала, по его словам, он жаждал Голливуда и грандиозной славы. Наивысшей, не меньше. Как и другим, стремившимся к сему Олимпу, ему поначалу пришлось заплатить

немалую цену. Дэвид Скейс, который даровал актеру его первый важный театральный прорыв, не сомневается, что именно этот безумный, азартный запал вел его с самого первого шага. Когда Хопкинс познакомился со Скейсом – бывшим в то время художественным руководителем театра «Театральная библиотека» («Library Theatre») в Манчестере, – ему тогда было 22 года, он только вернулся из армии и страдал патологической застенчивостью. Тем не менее Скейс обратил внимание на «молодого человека с ясным чувством направления… не было никаких „если“. Он хотел достичь высот, и я ему помог, где смог, хотя он и не всегда меня слушал. Одно остается несомненным: он бы сделал все что угодно, чтобы добиться успеха». Клайву Перри, художественному руководителю театра «Феникс» («Phoenix Theatre») в Лестере, Хопкинс достался после RADA, и он обнаружил в нем «ярко выраженный талант и страстное стремление поверх того, что мог бы предложить ему репертуарный театр».

Кочевая дружба в театре понесла первые потери, но оставила свой след. Фактически первые отношения, за которые с жадностью хватался одинокий юноша, отчаявшийся понять артистическое бормотание внутри себя, расшатали ему нервы и в значительной степени поспособствовали приходу последующих горестей. Твердо нацеленный на карьерный рост, он вдруг стал сжигать вдвое больше энергии, убегая от себя и своего прошлого. Открылась бездна растерянности: он наслаждался духом товарищества в академии, но при этом пресекал на корню любую дружбу, как только она начинала зарождаться. Спустя четверть века наглядное подтверждение утрат было налицо, когда в интервью Тони Кроли он сказал: «Я всегда удивляюсь, когда встречаю кого-то из академии (RADA). Они по-прежнему видятся с друзьями тех лет, не ради дружбы, а чтобы быть ближе к своим корням. А мне вот вообще не нравится окружение актеров».

«Казалось, тогда он дико спешил, – говорит актриса Джин Бот, одна из многих женщин в «Ливерпульском театре» («Liverpool Playhouse»), кто его боготворил, – и чувствовал себя не в своей шкуре». После недолгой разминки на провинциальной сцене он вскоре снискал себе приглашение в Национальный театр, под руководством Оливье. Однако венценосная честь театра едва ли его впечатлила. За сезон он перессорился почти со всеми «звездами», то и дело оспаривал режиссуру постановки, провоцируя конфликты. Спустя пять лет после RADA он оказался на экране в паре с Кэтрин Хепбёрн; потом окунулся в Бродвей, а после взбежал на вершину Голливуда. За время съемок первых нескольких фильмов брак актера дает трещину, которая приводит

к разводу и разлуке с дочерью Эбигейл – период ярости, который Хопкинс отказывается обсуждать. Ларри Гробел – автор многочисленных интервью со знаменитостями – провел с актером в общей сложности 30 часов в задушевных беседах для журнала «Playboy» – в 1992 и 1993 годах. Но первоначальной откровенности хватило ненадолго:

«Он пришел в офис „Playboy“, в Лос-Анджелесе, вместе со своим другом и публицистом Бобом Палмером, и мы начали. Там мы проработали четыре часа, затем продолжили в отеле „Miramar“. Теперь это „Fairmont Miramar“ – его любимое место, когда он бывает проездом в Лос-Анджелесе. Хопкинс оказался очень дружелюбным: беседовал непринужденно, интересовался мной и моей жизнью. Выводы об актерстве он сделал незамысловатые, и они прозвучали немного утомленно: „Все как-то запуталось, я уже не понимаю, где игра“. Потом на миг я коснулся темы дочери и неудачного первого брака – взмах руки и: „Нет, нет, нет, об этом не будем!“ Тема не подлежала обсуждению: „Прошлое останется в прошлом, хорошо?“ Слегка воинственный настрой. Но у меня сложилось впечатление, что в этом и есть ключ к разгадке его личности: в неудачном браке, в дочери. Но это ключ, который он не особо хочет поворачивать. В любом случае – не публично».

Энтони Хопкинс, «испорченный ребенок из Тайбака», по словам соседа в Маргаме, всячески старался сохранить душевное равновесие и здравый рассудок. Подобно другим известным актерам-пьяницам его поколения, эволюция Хопкинса – умопомрачительна, полна коренных изменений, амплитуда которых отражает все его безрассудство. То у него актерство – это «только набор хитрых приемов», то – интеллектуальное, витиеватое изложение мысли; то Шекспир – вершина всего, а потом он же – абсолютно пустая трата времени. Иногда Хопкинсу плевать, будут ли помнить его следующие поколения, а потом вдруг он хочет существовать долго-долго, как Оливье или Гилгуд. Все эти метания проходили для него болезненно. В конце 60-х он впервые посетил психотерапевта. И пожалел об этом. «Прием обошелся в 20 фунтов за полчаса. Пустая трата времени и денег. Я забрел в бар и пил несколько дней». Затем последовал неистовый поиск ответов в литературе: Юнг, Фрейд, Гурджиев… Ничего не помогало. Пики переживаний сменялись необъяснимыми приступами апатии. Передышки не было.

После трудного первого брака последовал второй брак, с Дженни Линтон – секретарем продюсера фильма «Когда пробьет восемь склянок» («When Eight Bells Toll»). Брак не дал готовых ответов, но выдержал много хрупких, душевно травматичных лет,

которые их общий друг сравнил с «бесконечным эмоциональным торнадо». 1975-й – расцвет сил Хопкинса – самое тяжелое время. Этот год он едва помнит, несмотря на печать успеха в театре и кино. Тогда Дженни носилась с ним повсюду, так как он редко бывал трезвым. Он курил травку, уходил в запой и часто даже не знал, какой был день недели. Многие считали, что он переплюнет Ричарда Бёртона и раньше него сляжет в могилу[6].

Он становится многословным, говоря о потенциальной угрозе его жизни, и весело признается в белой горячке, но обходит молчанием ее причину. Тот факт, что битва не закончена и абсолютное равновесие осталось за пределами его досягаемости, он предпочитает не обсуждать. Дурные дни остались в прошлом. Он может вздохнуть спокойно. И насколько он вырос в эмоциональной стабильности, Энтони и близкие ему люди хранят об этом молчание. «Он всегда был замкнутым, – говорит Дэвид Скейс. – Сложно сказать, что значит для него дружба». Сегодня, как и прежде, Хопкинс признает «только двух или трех» близких друзей. Долгое время Дженни, его прагматическое альтер эго, была ему самым близким человеком. Остается таковой и теперь, но сейчас ее потеснила Стелла Аррояве – третья жена. Другие его верные друзья – это агент «ICM»[7] Эд Лимато и Рик Нисита из «CAA»[8], которые способствовали развитию его зрелой карьеры. Секреты, которые они приоткрывают, на сегодняшний день охватывают семейный коттедж на склоне мыса Поинт-Дьюм в Малибу, элегантный четырехэтажный дом в Александер Плейс (Лондон), где до сих пор живет Дженни, и различные дорогостоящие отели по всему миру, которые удовлетворяют его неугасимую страсть к перемене мест.

Сейчас Хопкинс в основном говорит о работе в целях продвижения фильмов, общается со Стеллой или Риком Ниситой, никогда при этом не предаваясь откровениям, также как в случае с Ларри Гробелем, – живо обсуждая все подряд, кроме истинного наполнения своей жизни.

Все эти многочисленные интервью – словно дымовая завеса, за которой скрывается реальный Энтони Хопкинс. Оторвавшись от темного прошлого, он стал таблоидным персонажем под названием Ганнибал-каннибал – развлечение, которого так жаждет мир. Эта забава устраивает Хопкинса, потому что она доведена до абсурда. Она подарила ему звезду на голливудской «Аллее славы» и приглашает весь мир топтать ее долгие годы. А это отвлекает наше внимание от него самого.

Дело в том, что Энтони Хопкинс до сих пор робко и скрытно пробирается по теням своего прошлого. Он мысленно возвращается к нему для размышлений, для вдохновения, но

после сбегает в парк, к холмам Малибу или горам его детства в Уэльсе, или к диким просторам Невады и Монтаны. После пережитого в Вествуде, по его словам, он нашел утешение в девственной природе. «Я уходил к горам в окрестностях Лос-Анджелеса или ехал через калифорнийскую пустыню в Бейкерсфилд…» Гранд-Каньон стал для него постоянным убежищем, напоминающим ему бескрайнюю, непокорную географию его детства в Уэльсе.

В 1990 году Хопкинс написал предисловие к книге об алкоголизме[9]. Многие, кто его знают, говорят, что он максимально близко подошел к тому, чтобы обнажить свои детские раны и приоткрыть душу непревзойденного актера. Он написал:

«Хотя я был единственным ребенком и рос в обычной семье, с самых ранних дней я ощущал невыносимую тревогу, что я буду лишен чего-то, что по праву принадлежит мне. Чего именно, я не мог понять, но этот страх стал движущей силой моей жизни на протяжении последующих 30-ти лет… И когда пришел профессиональный успех, я жил в страхе, что кто-то станет успешнее меня. Все время я жил, озираясь по сторонам. Сейчас, глядя назад, все это может показаться смешным и жалким, но тогда я чувствовал себя так, словно я в аду. Его Величество чудовищный ребенок теперь безраздельно властвовал надо мной, размахивая своей погремушкой и стуча ложкой, требуя еще большего вознаграждения и, в свою очередь, больше алкоголя, чтобы затушить лихорадку… Я был как белка в колесе, которая гонится за своим хвостом».

В гонке с самим собой, со всеми сбивающими с толку тайнами его прошлого и Голливуда, Энтони Хопкинс нашел свое будущее, но чуть не потерял свою жизнь. Эта книга расскажет о его борьбе.

# Часть первая
# Ухватиться за крылышко феи

*Некоторое время эти ночные грезы служили ему отдушиной; они исподволь внушали веру в нереальность реального, убеждали в том, что мир прочно и надежно покоится на крылышках феи.*

*Фрэнсис Скотт Фицджеральд, «Великий Гэтсби»*[10]

# Глава 1
# Топорик из корнуоллского габбро

> *В настоящее время здесь есть два трактира, а именно «The Miners Arms» и «The Somersetshire House». Мы с сожалением констатируем, что последняя из гостиниц продает алкогольные напитки в воскресенье вплоть до последнего часа, разрешенного законом. Нет ничего удивительного в том, чтобы увидеть рабочих, выходящих оттуда, с бочонками пива на плечах, даже когда вы идете в церковь поклониться Господу. Если бы владелец бара испытывал хоть какое-либо уважение к заповедям Божьим или к желанию людей спасти души, то он прикусил бы себе язык. Потому что из-за своей вопиющей дерзости, превращая день, посвященный Богу, в день торговли, он умаляет свои шансы на том свете…*
>
> *«История города Тайбак», 1982 г., Преподобный Ричард Морган*

Это было последнее большое эхо артуровского Уэльса – величавого княжества, ведущего свою родословную от силуров и римлян, заложивших план местности, который сохранился вплоть до XX века. Связь с античностью придала ему благородность: топорик из корнуоллского габбро, найденный на пляже в Аберфане – пляж, на котором Хопкинс провел свое отрочество, – был датирован приблизительно 4000 г. до н. э., что в два раза старше Стоунхенджа. Толботы из замка Мартам, который находится вниз по дороге от места рождения Хопкинса, на 77 Уэрн-роуд, в городе Мартам, написали для потомков: «Вчера, в гавани Порт-Толбот, на высоте примерно 76 метров ниже уровня моря, найден медный наконечник копья, длиной почти в 23 см, много оленьих рогов, большая медная монета Коммода,

несколько пар старинной кожаной обуви, а также фундаменты зданий…»

Римляне высадились в Британии в 43 году н. э. и занялись проектированием современной инфраструктуры. Вдоль дороги Джулия-Мариттима – береговая полоса Юлия Фронтина – они построили замки, которые впоследствии стали называться Кардиффом, Нитом, Лойхором и Маргамом. Женщин они отправили работать в купальни и общежития, а сами приступили к добыче золота. Они завоевали все, кроме душ местных жителей и их местных богов. Коренное население быстро переняло знания римлян и одетых в тогу священников, они наслаждались новейшими постройками и пристанями, но по-прежнему почитали свой мистический, заповедный язык и отдавали дань уважения Цернунну – рогатому богу леса, и Рианнон – богине-матери. Британцы Южного Уэльса были коварными и непобедимыми. Они с упорством добивались всего, чего хотели.

К началу XX века Уэльс изменился несильно. Добыча золота сменилась работой на сталелитейном заводе Порт-Толбота; территория дока быстро росла; Тайбак и Кумафан стали административными и промышленными центрами, а Маргам Муре по-прежнему служил домом для крачек, гусей и синеголовников приморских. 60 процентов местных жителей говорили на уэльском языке и, вдыхая копоть угольных шахт, разрывались между двумя увлечениями: церковью и пабом. Часовни располагались повсюду, разнообразных и даже странных вероисповеданий: «Библейские христиане»[11], первометодисты, индепенденты, баптисты, пресвитериане, католики; впрочем, как и многочисленные пабы с постоянной посещаемостью.

Затем наступила Первая мировая война. Депрессия и глубокий застой в развитии и благополучии общества, которые привели жителей к замкнутости и, для многих, вынужденной праздности. В двадцатые и тридцатые годы социальная и культурная жизнь переживает бурный подъем и порождает своих незабываемых «героев». До сих пор люди из Порт-Толбота с гордостью вспоминают достижения боксера Билли Бейнона, «Великое чудо» Перси Ханта, театр «Palace Theatre of Varieties» Леона Винта, на Уотер-стрит, и внезапную вспышку мюзик-холлов, общественных организаций и кинотеатров, которые возникли в большом количестве как в один миг. Оперное общество Порт-Толбота, Уэльский хор и драмкружок Лео Ллойда при Ассоциации молодых христиан (YMCA[12]) почитаются сейчас так же, как римские древности Толбота в свое время. Они с гордостью несут память о недавнем «прекрасном времени», о периоде целостности Уэльского королевства, до тех пор, пока

сталелитейный завод не расширился и не уничтожил сельскую местность, а эмигранты не захватили государственные должности, как трофеи, и не оставили после себя руины и поколение безработных иммигрантов. Ле Эванс, сосед семьи Хопкинсов по улице Карадок и учитель в одной из первых школ Тони, в области Сентрал в Порт-Толботе, рассказывает:

«Не поймите превратно. То были тяжелые времена в Тайбаке, с поголовной бедностью и тяготами. Например, во время шахтерских забастовок с 1921 по 1926 год бесплатная столовка в церкви Вифании кормила почти половину населения Тайбака. Произошло полное разделение между мелкопоместными дворянами – Толботы из замка Маграм – и обычными людьми, которые работали в угольных и медных шахтах, а позже на оловянных рудниках. Мой отец был каменщиком, имел небольшой бизнес, иногда на него работало пять человек, так что, думаю, мы были везунчиками. Повезло и семье Хопкинса: в конце 20-х годов у них была своя пекарня в Тайбаке. Но опять же это было время, когда за удачу считалось принести в дом две монеты в полпенса за весь рабочий день».

Артур Ричард Хопкинс, дедушка актера, известный всем без исключения как Старший Дик, был главой семьи, относился к страданиям обедневших очень серьезно и помогал им, как мог. Самоучка, он был фабианцем и последователем широких социалистических принципов. Поговаривали, что он бы мог оказаться в политике, но он сколотил свое состояние в Лондоне, работая на «Peak Frean» – производителей печенья, а потом нашел свою золотую жилу, когда общеизвестные пекарни «Huxtables» в Тайбаке прекратили свое существование. Он быстро собрал всю свою семью и отправился обратно на пастбища своего детства, где открыл свой магазин на 151 Тэнироуз-стрит, среди почерневших домов рабочих, откуда рукой подать до Фрудвильта – «дикой реки», тенденция которой каждый год затоплять всю местность прибавляла проблем и без того измученному народу. «Моя мать знала его (Дика) еще по Лондону, по Катвуду, где он работал пекарем, – говорит Эванс. – Они часто делились воспоминаниями, стоя на пороге ее дома, когда он приносил ей хлеб».

Старший Дик родился в Ните, «но он не был уэльсцем до мозга костей. Он производил впечатление человека политически подкованного и великодушного к ближним. Он был тружеником, очень обстоятельным и надежным, готовым работать до потери сознания». Пекарне «A. R. Hopkins & Son[13]» (сын – это Младший Дик, отец Тони) требовалось мобилизовать все силы, потому что современная конкуренция развивалась стремительно. «Думаю, Старший Дик отошел от дел Фабианского общества с тем, чтобы

создать свой бизнес и обеспечить свою семью, – вспоминает Эванс. – В то время люди сами делали выпечку дома и доставали необходимые ингредиенты, где могли и как можно дешевле. Старшему Дику пришлось противостоять этому, чтобы его пекарня преуспела». Первым делом, по словам Эванса, Хопкинс-старший сосредоточился на производстве и поставках на оптовой основе. В любое время суток в Тайбаке можно было увидеть элегантные зеленые фургончики А. Р. Хопкинса. А потом уже Старший Дик стал развиваться в направлении розничной торговли без посредников. «Поговаривали, что его отец был алкоголиком, – рассказывает Эвелин Мейнуаринг, еще одна их соседка по Тайбаку, которая по-прежнему там проживает, теперь в уже затухающем смоге. – Но все было совсем не так. Он был трезвенником, очень правильным и довольно властным человеком». Ле Эванс говорит: «Я точно никогда не видел его возле пабов или подвыпившим на улице. Про него вообще не ходили подобные слухи, и это говорит о многом, учитывая местность, в которой сплетни льются рекой, а люди так любят пивнушки».

Тайбак сам по себе жил в каком-то странном психозе в отношении к «зеленому змию». Район Тайбака зарождался в виде пяти небольших ферм («Тайбак» значит «маленькие дома»), которые подверглись грандиозному преобразованию в 1770 году, когда здесь началась добыча меди. Ответственными за это были Джон Картрайт и некто Исаак Ньютон (вполне вероятно, родственник бессмертного математика), которые арендовали часть земли Маргам у преподобного Томаса Толбота в июле 1757 года за годовую плату в 89 фунтов 15 шиллингов и 0 пенни, разработали каменноугольную шахту, а затем слились с Английской меднодобывающей компанией, чтобы увеличить свою прибыль. Толботы извлекли немалую выгоду в свою пользу: по первоначальному соглашению с разработчиками, семья землевладельцев получала уголь в неограниченном количестве по самой низкой цене в 3 шиллинга и 6 пенни за тонну, а также брала 5 % от всех продаж.

Угольный Тайбак расцвел черным цветком, и спасатели душ поспешно устремились в город. Кальвинистские методисты основали первую нонконформистскую церковь в Диффрине, на территории фермерских участков примерно в 1772 году, а за ними последовали индепенденты и баптисты. Пока велись религиозные войны за души шахтеров, Тайбак столкнулся с тяжелыми временами социализации. Однако к концу XVIII века, согласно архивным документам, там уже было 282 дома и 2000 жителей, и только потом появился первый доктор; а вот ни

гостиниц, ни ресторанов не было и в помине. Но на рубеже веков все изменилось, и самые популярные пабы – «Somersetshire House», «Miners Arms» и позднее «Talbot Hotel pub» – стали основными пунктами массового скопления людей. «Я уверен, что во многом это было связано с условиями горного промысла, с привкусом угольной пыли, угнетающей атмосферой в шахтах, – говорит Салли Робертс Джоунс, историк и автор книги «История Порт-Толбота» («The History of Port Talbot»). – А еще добавьте к этому всеобщее поклонение кельтской музе, поэзии древнего племенного общества, чья обрядовость перевешивала предлагаемые религиозные учения. Судите сами: Дилан Томас, Ричард Бёртон и все такое. Но стереотипы часто уводят от истины».

Ле Эванс помнит, как в конце 20-х, примерно когда Младший Дик перенял бразды правления пекарней у своего стареющего отца, «больше всего в городе людей волновало происходящее в отеле „Talbot“, который теперь является тайбакским Клубом регби[14], и в „Sker“ – так народ прозвал паб „Somersetshire House“. Стало привычным наблюдать, как потасовки вываливаются на улицы. Порой они были очень занимательны. Они стали способом урегулирования споров в городе, которые, казалось, игнорировались властью. Кроме того, это был наглядный результат тяжелых времен, своеобразный эскапизм». И далее он продолжает: «Я не думаю, что агрессивная среда как-то повлияла на Хопкинсов. Нет, они всегда были выше этого, совершенно не похожи на простых шахтеров».

В самом деле, семья Хопкинсов была очень уважаема и воспринималась, даже в эпоху депрессии, как преуспевающая – и все благодаря упорству и трудолюбию Старшего Дика. Конечно, родственники рассеялись по стране, но, по словам Эвелин Мейнуаринг, пекарня Хопкинсов осталась для всех «очень близкой и домашней». Некоторые члены их семьи стали знаменитыми каменщиками и, по утверждению местного летописца Дугласа Уоткинса, трое братьев Хопкинсов (если не больше) даже участвовали в строительстве замка Маргам. До недавнего времени и их дальние родственники существовали за счет поместья. Салли Робертс Джоунс отмечает преобладание могил с именем Хопкинсов на близлежащем кладбище Святой Марии. По ее словам, привлекает внимание тот факт, что бок о бок с ними расположены надгробия Дженкинсов, датированные серединой XIX века. Актер Ричард Бёртон, настоящее имя которого Ричард Уолтер Дженкинс, родился в соседней деревне Понтридайфен (10 ноября 1925 года, на 12 лет раньше Энтони Хопкинса), а его сестра Сис жила на Карадок-стрит, вверх по

улице, рядом со шламовой свалкой «Side» – следующей после пабов ареной для многочисленных драк. Многие из семьи Дженкинсов были знакомы с некоторыми Хопкинсами, однако ни сам Энтони, ни его родители не претендовали на какую-либо близость с «Бёртонами»-Дженкинсами. «Опять же таки, – продолжает Джоунс, – Дженкинсы были шахтерами, а Хопкинсы – бизнесменами среднего класса, так что между ними пролегала естественная социальная дистанция».

Младший Дик значительно отличался от своего отца и темпераментом, и взглядами. От него, единственного сына, по умолчанию ожидалось, что он будет помогать в пекарне и в перспективе продолжит семейное дело. Дик работал старательно и стал компетентным управляющим пекарни, но все же, как скажут многие, не настолько сильным и энергичным, как его отец. «Он был удивительно хорош собой, – говорит Ле Эванс, – на 8–10 сантиметров выше Старшего Дика, в общем, ростом где-то под метр восемьдесят три».

Энтони Хопкинс сегодня размышляет о влиянии Старшего Дика и Младшего Дика на него как на актера. Старший Дик был «локомотивом», но и Младший Дик был равной силы, и Хопкинс называет его – за его потогонную, напряженную работу – человеком, который повлиял на его театральные и киноработы: начиная с роли Андершафта в ранней постановке «Майор Барбара» Бернарда Шоу и заканчивая ролью Дафидда ап-Лльюэлина в фильме Майкла Уиннера «Рокот неодобрения» («A Chorus of Disapproval»).

Хопкинс вспоминает отца как человека целеустремленного и практичного, немногословного, возможно, не слишком одаренного, но с чувством юмора и физически сильного. И более того, помнит его человеком, имевшим личным примером для подражания своего отца – Старшего Дика, который толкал его вперед.

Мысленный образ мужественности отца сопровождал Хопкинса повсеместно на протяжении всей его жизни. Младший Дик, возможно, не обладал изобретательностью Старшего Дика, но был отважным человеком, который добивался поставленных целей, и именно эти качества глубоко ценил Энтони – они легли в основу тайного, но незыблемого почитания отца. На протяжении всей жизни Дика, Хопкинс питал к нему искреннее уважение. Даже в свои 25 лет актер советовался с ним, искал поддержку в его стойкости и эрудиции, которых не хватало матери, Мюриэл. Потом, по словам Хопкинса, его уязвимость проявилась во временной одержимости Карибским кризисом и его последствиями. Проживая в Лондоне, уже встав крепко на ноги,

он все равно остро нуждался в поддержке. «Живи своей жизнью, – сказал ему Дик. – Об этом не беспокойся. Если они сбросят на Лондон бомбу, ты окажешься в раю, ведь все кончится за пару минут. Мы все в один прекрасный день умрем». Когда же актер возразил такому жесткому фатализму, Дик ответил: «Ну, ни ты, ни я ничего с этим поделать не можем».

Сосед с улицы Тэнигроуз говорит: «Младший Дик часто вел себя непоследовательно. Полагаю, он понемногу шлепал мальчика. Не потому, что был жестоким, нет – скорее потому, что не понимал его. Энтони Хопкинс был трудным, обсессивным ребенком, но с другой стороны, Дик Младший сам отличался раздражительностью и обсессивностью».

Единственный ребенок Дика Хопкинса Младшего – Филип Энтони родился в крепком браке с Мюриэл Йейтс, дочерью Фреда Йейтса – металлурга из Уилтшира, и Софии – уроженки Порт-Толбота, говорящей на уэльском языке. Мюриэл выросла на Форд-роуд, в Вилиндре, где она и повстречала юного пекаря из Тайбака, который был не прочь выпить кружку-другую пива, широко улыбался и слыл довольно компанейским молодым человеком, а после недолгого ухаживания, 2 августа 1936 года в церкви Святого Креста в городе Тайбак она вышла за него замуж. Их первым пристанищем стал одноквартирный дом, отделанный каменной штукатуркой, на улице Верн-роуд в современном Маргаме, который по отношению к Порт-Толботу находится с другой стороны Тайбака. И именно здесь у малыша Тони впервые открылись глаза на парадоксы девственной природы Уэльса. Он родился в морозный канун Нового 1937 года после родов, которые, как говорит сосед, «чуть не убили Мюриэл. Ситуация была смертельно опасная, стоял вопрос, выживет ли она, и именно поэтому она не захотела больше иметь детей».

Мюриэл сидела дома с ребенком, пока Дик Младший сосредоточился на расширении пекарни по окончании войны, что давало им возможность владения большими помещениями, включая гастрономический магазин на Коммершл-роуд, в Тайбаке. Контраст между военным и послевоенным временем становился все более очевидным, и у Мюриэл было предостаточно времени и наблюдательности, чтобы оценить это. Дела в Маргаме обстояли относительно неплохо. В двухэтажном семейном доме имелось три спальни; дом стоял на зеленом, открытом участке, на окраине лесопарковых земель, у подножия горы Менидд Маргам. Тайбак, в противоположность этому, съежился под промышленным покровом и засыпал каждую ночь под пьяные разборки. «То, что их объединяло, – странное чувство коллективизма, – говорит Ле Эванс. – Мы жили в тесном

сообществе, все в одной лодке. Большинство людей были обязаны Еврею Джозефу и Обществам взаимопомощи («Friendly Societies“). Все люди помогали друг другу, и это был важный связующий момент». Артур Боуэн, представитель пекарского снабжения для компании «Cheverton & Leidlers» в Бакингемшире, продававший формы для выпечки тортов и тарелки в округе Южного Уэльса, делал поставки Младшему Дику и вскоре подружился с ним. Сын Артура, Джефф, который позже будет ходить в школу вместе с Тони Хопкинсом, вспоминает: «Масоны управляли деловыми кругами, и, чтобы преуспеть, тебе надо было оставаться в системе». Но Эвелин Мейнуаринг говорит: «Дик оставался в стороне от всего этого. Он был явно уверен в себе, полагался только на собственные силы и добился всего сам, как и его отец. И еще он был очень гордым».

Первое проявление проницательности Энтони в этой необычайно театральной окружающей обстановке – с ее величественным замком, силуэтами угольных рудников, бескрайними полями и чернолицыми от сажи мужчинами – заключалось в заметном предпочтении изящного сада дедушки Йейтса в Порт-Толботе. «Мои родители обычно отвозили меня туда и оставляли на выходные… Дед во мне души не чаял. У него была фамилия Йейтс, и я в итоге полюбил поэзию Йейтса. Она напоминает мне, как я сижу на скамейке в дедушкином саду, среди алтея, люпинов и шпалер с плетущимися розами… и этих унылых цветов – бегоний».

Есть и другие эпизодические воспоминания о детских годах: несколько пугающих ярких видений демонов (он был уверен, что видел лицо дьявола в мистере Ходжесе, почтмейстере с Толджин-роуд), которые, возможно, сформировались подсознательно из-за гитлеровской бомбардировки городов Суонси и Порт-Толбот в 1941 году. Дик Младший вступил в Корпус наблюдателей, как только начались военные действия, а его наивный сынок радовался новой щегольской военной форме, полевому биноклю для наблюдения за ночным небом и бункеру, наполовину зарытому в землю среди сорняков в глубине сада. Ничего не понимая, наблюдая за всем происходящим, четырехлетний Тони Хопкинс навсегда запомнит ночные патрули с отцом в долгих летних сумерках, когда вместо того, чтобы высматривать в небе немецкие самолеты, они разглядывали вечерние звезды, Венеру, Меркурий и переменчивую Луну. Именно здесь Дик давал ему первые его знания: о вселенной, планетах и тайнах мироздания.

Район, удаленный от фронтовой линии южного берега Англии, не избежал последствий войны. Во время Первой мировой местный житель Руперт Прайс Холлоуэе, заместитель

заведующего в компании «Mansel Tinplate Works», был убит в бою с Мидлсекским полком, во Франции. Его отвага принесла ему награду – орден Крест Виктории и зародила традицию местного военного добровольчества. Восьмидесятилетний Гарри Дэйвис помнит, как «вся территория была пропитана духом офицерства, все ощущали себя частью войны». Солдат расквартировали в отеле «Grand Hotel», а бельгийские беженцы разместились в домах ленточной застройки и в церкви Вифании. Дэйвис говорит: «Сталелитейный завод Порт-Толбота, который был самым крупным местным работодателем после каменноугольных шахт, имел огромный спрос в Первую и Вторую мировые войны. Так что нас втянули в военный конфликт, нравилось нам это или нет». В 1940 и 1941 годах чувство опасности ощущалось повсеместно. «Над Порт-Толботом кружили аэростатные заграждения, и повсюду ходили люди в военной форме. Никто не чувствовал себя в безопасности. Не было никакой отдаленности от боевых действий Первой мировой. Казалось, она проходила на пороге нашего дома».

Суонси бомбили неоднократно, а Порт-Толбот оставался относительно защищенным из-за близости к высоким горам. Тем не менее немецкой бомбардировки не удалось избежать. В феврале 1941 года в Сэндфилдсе было убито шесть мирных жителей (это в пределах слышимости от дома Хопкинса на Верн-роуд), а три месяца спустя в результате налета на Понтридифен погибло четыре человека: семья популярного певца Айвора Иммануэля. Энтони Хопкинс был слишком молод, чтобы воспринять весь моральный ужас происходящего, но достаточно взрослым, чтобы отметить новшества. Для него те мучительные годы означали созерцание звезд с папой, жуткие перебои энергоснабжения по вечерам, отсутствие шоколада и появление в его маленьком мире армии ухмыляющихся, пользующихся дурной славой, жвачно-жующих чужестранцев-спасателей под названием «американцы».

В 1941 году, когда Тони Хопкинсу было три с половиной года, одному из его будущих кумиров Джону Фицджеральду Кеннеди было 24, и он вынашивал честолюбивую цель стать американским президентом. Он уже работал сенатором и был сведущ в социальных и сексуальных выгодах власти. 30 лет спустя Джек Андерсон, среди прочих, откроет истинное лицо американского родоначальника «новых рубежей», когда обнародует подробности документов ФБР, составленных Дж. Эдгаром Хувером, о личной жизни сенатора. «Согласно одному документу, – пишет Андерсон, – в 1941 году юный Джон Ф. Кеннеди имел романтические отношения с женщиной,

подозреваемой в шпионаже. Его „подвиги“ с дамой происходили в Чарльстоне, штат Южная Каролина, где он работал в военно-морском флоте США, охраняя оборонные предприятия от бомбежек». Женщиной, о которой шла речь, была Инга Арвад – бывшая жена египетского посла в Париже и подруга Йозефа Геббельса. Джек Кеннеди называл ее Инга-Бинга. Она не была шпионкой, и Хувер это хорошо знал, но он поддевал Кеннеди с намеком на угрозу раскрытия компромата; этот эпизод предположительно стал первым кирпичиком в досье о неосмотрительности, которое подмочило репутацию Кеннеди и позволило Хуверу не только шантажировать его с целью продления своего необычайно долгого срока пребывания в должности директора ФБР (он оставался на этом месте более чем 40 лет), но также сделать своего друга Линдона Джонсона – человека, которому Кеннеди не доверял и которого недолюбливал, – вице-президентом.

1941 год для Кеннеди и для всей Америки стал временем необузданного оппортунизма и наивности. Это был короткий период больших надежд вслед за Великой депрессией и временного затишья перед Перл-Харбором.

Американцы, прибывшие в Маргам весной 1942 года, происходили из многоязычной страны, которая существовала менее двухсот лет, где ценились индивидуальность и одержимость религией, где Вторая поправка к Конституции США давала всем гражданам право на ношение огнестрельного оружия, признавая тем самым – если не благословляя – непременную темную сторону в человеке. Они приехали из страны, которая бросила вызов Краху и вырвалась из Великой депрессии во главе с Франклином Д. Рузвельтом – президентом, занимавшим этот пост три срока, за которые он усилил роль профсоюзов, отменил Сухой закон, сделал общедоступным первое государственное снабжение электроэнергией и создал 6 миллионов рабочих мест за четыре года. Они приехали богатые и жизнерадостные, движимые оптимизмом и успешностью, вдохновляемые своими вечно побеждающими киногероями.

В конце 30-х ощущалось колонизирующее влияние Голливуда. Американские фильмы наводнили кинотеатры Бангкока, Берлина и Великобритании, насаждая свою субкультуру с испорченным английским языком, нравственными нормами и сомнительными моральными принципами. Кумиры на тот момент были уже всемирно известны: Кларк Гейбл, Гари Купер, Эррол Флинн, а среди женщин, которых чаще всего сбрасывали со счетов как легковесных, но при этом сексуальных особ на выданье – Джинджер Роуджерс, Джоан Кроуфорд и Бетти Грейбл. В

тридцатые кинопромысел превратился в искусство, и в 1939 и 1940 годы было выпущено огромное количество фильмов, которые вышли за рамки поп-развлечения и стали новой вехой в истории кинематографа. Среди таких картин: «Ниночка» Любича («Ninotchka»), «Дилижанс» Джона Форда («Stagecoach»), «Унесенные ветром» Виктора Флеминга («Gone with the Wind»), «Ребекка» Хичкока («Rebecca»; в главной роли с типичным англичанином Лоуренсом Оливье), «Великий диктатор» Чаплина («The Great Dictator») и «Фантазия» Диснея («Fantasia»). Хотя 1941 год принес меньший киноурожай, в фильмах, подобных «Мальтийскому соколу» («The Maltese Falcon»), сохранялся тот же оригинальный жанр, где в главной роли выступал непреходящий образец для подражания для американских крутых парней – Хамфри Богарт.

Многие американцы, приехавшие в Маргам после событий Перл-Харбора и вступления Америки в войну, желая походить на своих кумиров, расхаживали с важным видом, словно Гейбл и Боуги[15], распространяли голливудский уличный малопонятный жаргон и, по словам Гарри Дэйвиса, «очевидно устраивали показуху для нас – крохотного уэльского народа».

Надвигались значительные перемены в округе. Замок Маргам – уму непостижимо – был продан летом 1942 года, что ознаменовало собой конец династии Толботов. Его элегантные залы были предложены для расквартирования американских войск, для отрядов местного ополчения и подразделений гражданского ПВО. Маргам, Тайбак и Порт-Толбот тотчас заполнились американцами, главные развлечения которых заключались в том, чтобы волочиться за местными девушками и демонстрировать свою очаровательную экипировку в кинотеатрах «Plaza», «Grand», «Capitol», «Electric» и абсолютно новом «Majestic Cinema», открывшемся в 1939 году, на улице Фордж-роуд. Подобный захватывающий, доморощенный репертуар вроде фильма «The Foreman Went to France»[16] мог привлечь внимание только местных жителей, американцы же предпочитали любоваться ножками Бетти Грейбл.

«Безусловно, они добавили красок нашему городу, – говорит Ле Эванс. – Военная форма была повсюду, очень яркая и привлекательная, она стала источником явной конкуренции для местных ребят. Видите ли, они же тоже были уверены в себе. Американцы привезли с собой представление, что им принадлежит весь мир и что все это просто игра, не более того».

Все, кто знал Хопкинсов с улицы Верн-роуд, помнят Тони как отчужденного, замкнутого ребенка. Эвелин Мейнуаринг рассказывает: «У меня трое сыновей, и все они подружились с

Тони. Он был единственным ребенком, и, я полагаю, ему жилось одиноко в такой маленькой семье, с вечно пропадающим на работе отцом. Мюриэл действительно была его лучшим другом, его идеалом, и, думаю, она боготворила его так, как будто он был единственным ребенком в мире… А он оставался эдаким мечтателем, в своем собственном мире». Американцы, конечно, стали предметом надежд и легко заводили приятные знакомства по всему Маргаму, раздавая шоколад и комиксы. Мюриэл Хопкинс – будучи более общительным и легким собеседником, чем Дик – любила их, за их улыбчивость, открытость и щедрость, которые соответствовали ее собственному характеру. «Мюриэл была очень щедрой, – говорит Эвелин Мейнуаринг. – Про нее и слова дурного не скажешь. Заботливая, участливая. Соседка, на которую всегда можно положиться в беде». На второй и третий год жизни в Маргаме американцы нашли себе хороших друзей – и исключительные преимущества – в лице семьи Хопкинсов с Верн-роуд.

Позже Хопкинс в разговоре с кинокритиком Тони Кроли вспоминал:

«Это было частью национальной гостеприимности. Не знаю, официально ли, но смею предположить, что людей попросили поддержать союзников и быть с ними дружелюбными, и большинство вело себя именно так. Моя мама часто приглашала этих парней к нам домой. Она жалела их, ведь они были так далеко от дома. Мы с отцом прекрасно проводили время. Я особенно запомнил двух ребят: лейтенанта Куни и капитана Дирка, оба позже были убиты в Арденнах войсками фон Рундштедта. Я помню, как они приносили мне стеклянные шарики[17], печенье и жвачку Они произвели на меня невероятное впечатление».

Приезд Эйзенхауэра в момент, когда танковые полки и войска «Свободной Франции»[18] готовились ко «Дню Д»[19], добавил еще большего азарта, и Хопкинс наслаждался разворачивающимся действом, пусть в то время он едва ли понимал, что происходит. Тогда же впервые у него появился настоящий друг – сержант из Нью-Йорка, эдакий молодой человек с ленцой и веселым нравом. Он постоянно брал Тони с собой на прогулки в горы к замку, занимая его рассказами о Бронксе, ковбоях и индейцах, о диком далеком Западе. «Помню, когда он уезжал в „День Д“, я лежал в кровати с гриппом и не мог пойти его проводить. Я плакал, но не мог этого показать, потому что я был мальчиком, а он был мужчиной».

Эта американская дружба стала глубоко вдохновляющей – и ничуть не в тягость – для замкнутого мальчика Тони Хопкинса.

Она дала ему первое отдаленное представление об экзотической западной культуре, о возможном альтернативном способе жизни, и повергла его в юношеское недоумение от нестабильности этого мира. Рассел Джонс, который на некоторое время станет ему близким другом, вспоминает, что «Энтони всегда воспринимал все очень остро и тонко, принимая близко к сердцу все, что его окружало. Он глубоко мыслил о вещах, и это отличало его от всех нас, даже когда он был ребенком. Ничто не проходило для него бесследно. Он был слишком чувствителен».

Отъезд американцев служил предвестником наступления «Дня Д». Тогда, прежде чем Маргам узнал о нем, костры ко Дню победы над Японией – 15 августа 1945 года – полыхали по всему побережью, сигнализируя о новой эре еще бóльших перемен. «Так много изменилось сразу после войны, – говорит Дуглас Рис, который рос с Хопкинсом на одной улице и дружил с ним в подростковом возрасте. – Новая металлургия пришла в город и навсегда перекроила пейзаж и характер жителей Маргама и Тайбака, да и всего остального».

Это был период колоссальных потрясений, который затронул все стороны жизни Тони Хопкинса. Местный ландшафт претерпел изменения. Район Порт-Толбота, который всегда был, по словам Салли Робертс Джоунс, «на передовой прогресса в сталелитейной технологии», теперь был выбран в качестве площадки для первого интегрированного сталелитейного завода в Великобритании, расположенной в регионе Маргам Муре, «на задворках» детства Хопкинса, и началась обширная перестройка округа. Приезжие заполонили пабы и отели: рабочие-иммигранты из Ирландии, Лондона, Шотландии – и повседневный ритм жизни Мюриэл и Дика поменялся навсегда. В это время Дик, наконец, договорился об аренде большего помещения под пекарни, на улице Коммершал-роуд в Тайбаке, недалеко от старого места. Дом на Верн-роуд был продан, и семья переехала в комнаты над пекарней.

С поступлением в школу Тони Хопкинс столкнулся с первым серьезным жизненным кризисом. Война не отменила его образования. В начальную школу, в деревне Гроуз, он ездил коротким рейсом на автобусе из Маргама, который ныне похоронен под извилистой автострадой М4. Сразу стало очевидно, что он не обладал способностью к учебе, по крайней мере, не в классе. Один из соседей считает, что это следствие воспитания Мюриэл, которая его избаловала. По мнению соседа, Мюриэл слишком рано позволила мальчику выбирать свой путь, что шло вразрез с характером Дика, дисциплинированного и организованного. Другие возражают этому и вспоминают, что это

Дик поощрил прихоть сына, когда тот умолял о фортепиано. Дик пошел и купил ему кабинетный рояль, который занял полгостиной. И отец был вознагражден скорым результатом: через месяц Тони наигрывал десятки мелодий, подбирая песенки с радио и демонстрируя первые признаки необыкновенного дара к подражанию. Мнение соседей сходится в том, что Дик поддержал желание Тони играть на фортепиано, но и в том, что он безумно уставал от всепоглощающей сосредоточенности сына на своем внутреннем мире. «Я уверена, что это беспокоило обоих родителей, – говорит Эвелин Мейнуаринг. – Помню, я видела, как парнишка бродит неторопливым шагом, неся свои книжки. Ему нравилось ходить в долину одному, с книгами. И это выглядело как-то грустно». Дик первый стал возражать против его замкнутости и бесконечной музыки, и именно Дик в итоге стал выталкивать мальчика на улицу поиграть с другими детьми. Таким образом, Хопкинс, наконец, впервые нашел себе первых настоящих друзей после американцев – Брайана Эванса, Говарда Хопкинса (однофамилец), Дэвида Хэйса и Рассела Джонса. Все они распознали в тихом мальчике необычно сложную индивидуальность и то, что он, как и Мюриэл, хотел доминировать над своим окружением. Брайан Эванс, который и по сей день дружит с Хопкинсом, рассказывает:

«Ему было лет восемь, когда мы познакомились. Одиночка с увлекательным и необычным кругом интересов. Он любил слушать Дика Бартона по радио. Любил астрономию и красноречиво втирал про Большую медведицу и разные галактики. Фактически он научил меня всему, что я знаю о звездах. Он любил русскую историю, русские сказания. А еще ему нравилось пародировать современных звезд, звезд радио и театра. Он мог показать Джимми Джуэла или Томми Хэндли, или Бена Уорриса… с каким-то удивительным мастерством. Это то, что выделяло его из всех».

Эванс увидел две стороны мальчика: безмерную чувствительность и самодовольное бесстрашие, которые часто раздражали его отца.

«Он заработал себе прозвище „Пиро́женка“-Хопкинс, потому что таскал все пирожные из пекарни на Тэнигроуз-стрит, где мы впервые познакомились. Это не нравилось его отцу, а его мама, как всегда, делала вид, что ничего не замечает. Она была покладистой, а вот Дик часто был резок с сыном и вообще был строгим отцом. Я не знаю, делал ли он это из лучших побуждений, но мне всегда было жаль Энтони. А в общем, я уверен, что родители его любили. Но Дик мог быть достаточно агрессивен в наказании и всегда критиковал сына. Позже мы

узнали, что он повредил спину – думаю, это из-за того, что он вечно поднимал тяжести в пекарне, – так что, возможно, физическая боль и стала причиной срывов и ругани».

Другой сосед полагает, что «Дик мог раздражаться на сына, поскольку его расстраивало, что Энтони всегда слушался только мать. Мюриэл переусердствовала с баловством сына, и это выводило отца из себя. Он часто говорил: „Тони должен быть больше мальчиком!“» «Нас сближало то, что мы все были одиночками, – говорит Рассел Джонс, чей дом находился в получасе ходьбы от Коммершал-роуд. – Говард любил поговорить. Но не громко, в стиле мальчишек из уличной шайки. Говард жил неподалеку от школы, так что все мы встречались обычно у него дома». Ребята собирались во второй половине дня и на выходных, и школа никогда ими не обсуждалась, так как некоторые мальчики учились в «Диффрин Праймари» и совсем ничего не знали о далекой «Гроуз». Они рисовали, писали и обсуждали слухи.

«Тони нравились истории о любви, – говорит Джонс, – но его главным увлечением была астрономия, небесный свод и как это все устроено. Он был всецело этим поглощен». Несмотря на внешнее спокойствие, Хопкинс легко затмевал остальных. «Это он решал, что нам обсуждать. Говард мог говорить, но Энтони доминировал. Он был полон всяких нестандартных идей и фантазий. Думаю, его отец видел в нем это и хотел, чтобы сын больше развивался, но порой именно это и раздражало Энтони, потому что он терпеть не мог даже само понятие „школа“… и учился неважно; хотя не думаю, что его мама беспокоилась на этот счет». Рассел Джонс ничего не подозревал о напряженных отношениях в семье друга, которые замечал Брайан Эванс. «Но тогда Энтони был очень скрытным, так же, впрочем, как и я, поэтому я знал о его проблемах с отцом не больше, чем он о моих».

Как показали итоги обучения в Гроуз, академическая успеваемость Энтони была не на высоте. В отчаянии – и гневе, по словам некоторых соседей, – Младший Дик перевел своего сына в Центральную школу Порт-Толбота, которая была гораздо ближе к дому и где преподавал Ле Эванс. «Я отвечал за крикет, да и за все остальное. Так что прямо могу сказать: Энтони был совсем неспортивным типом. Да и учился он плохо. Мы как-то даже задумывались: что же из него выйдет?»

Как ответный жест демонстративного неповиновения – против Дика и школы – недолгое бунтарство Хопкинса. Во время вечерних прогулок, которые из своего окна могла наблюдать Эвелин Мейнуаринг, он стал часто встречаться с Питером Брэем,

другим одиночкой, и вместе они бродили по территории сталелитейного завода или по руинам заброшенного неподалеку монастыря. Брэй подчеркивает, что Хопкинсу нравилось открытое пространство и уединение, он любил рассказывать всякие истории. «Девчонок с нами никогда не было. Только я и Энтони, и еще один приятель – Джон Читсой, который разделял все те же интересы и который участвовал с нами во всем, лишь бы быть подальше от дома». На склоне холма «Пиро́женка»-Хопкинс часто делился с Брэем и Читсоем своим сладким трофеем, добытым из пекарни. И так же как с Эвансом и Джонсом, тема домашних проблем находилась под негласным запретом.

«Что я действительно хорошо помню, так это кражу яблок, – рассказывает Брэй. – Энтони был главарем, и, надо сказать, у него эта роль отлично получалась. Ему нравилось рисковать, и его не особенно заботило, что его могут поймать». Эта грабительская дружба, как и дружба с Эвансом, а также по отдельности с Джонсом, Хопкинсом и Хэйсом, оставалась конфиденциальной и едва ли когда-то обсуждалась даже с Мюриэл. Все друзья, за исключением Эванса, говорят, что не были знакомы с Мюриэл и Диком и их пекарней, и полагают, что Энтони умышленно проложил некую дистанцию между собой и удушливой атмосферой дома.

Один из давних друзей объясняет почему:

«Думаю, в один прекрасный день Энтони разрушил чары господства Мюриэл и вышел в „открытое море“ человеческого общения, от которого так хотел бежать. Он действительно любил открытые пространства долины и пляж, он любил уходить от действительности. Но в нем было много внутренней боли, ведь он так долго был домашним, маминым мальчиком, был затискан родителями Мюриэл и избалован хорошими выходными в деревне, ежедневным поеданием мороженого и все такое. Он был закомплексованным и имел проблемы с самовыражением. Он чувствовал, что отец не понимает его, слишком нетерпелив с ним, и ему было тяжело ежедневно ощущать близость отца в соседней комнате пекарни. Он хотел вырваться, но боялся, и это его подавляло. Все наши отцы работали на сталелитейном заводе, или в шахтах, или еще где-то, и мы могли неделями их не видеть. В жизни Энтони все было иначе. Внешне все складывалось прекрасно. Но на самом деле он был в замешательстве. Во многом это вина Мюриэл».

В Центральной школе Хопкинс то и дело натыкался на неудачи. Его математика была настолько плоха, что Мюриэл попросила Брайана Эванса позволить Тони присоединиться к его дополнительным занятиям после полудня, где Эванс частным

образом занимался два раза в неделю. «Я спросил у леди [учительницы], можно ли, – говорит Эванс, – и она согласилась. Так что Энтони несколько недель ходил со мной и вроде как сидел там. Но спустя пять-шесть занятий леди сказала: „Ты должен сказать его матери, чтобы она забыла об этом. Он безнадежен“».

Никаких записей об экзаменационных результатах Хопкинса нет, но Рассел Джонс полагает, что:

«Он, должно быть, провалил экзамены, так как не перешел автоматически в среднюю школу Порт-Толбота или в окружную школу, чего следовало бы ожидать. Вместо этого его отец немедля забрал его из города и перевел в школу-интернат. Знаю, что Говард тоже туда пошел, так как их отцы дружили, и мальчики искали общества друг друга и, я полагаю, в принципе для удобства контакта. Но Говард пробыл там одну ночь и уехал домой. Ему там совсем не понравилось. Так что Энтони довольно-таки внезапно оказался отрезанным ломтем».

Джонс припоминает, что за некоторое время до ссылки Хопкинса их шайка часто ходила в кинотеатр Тайбака, который местные жители называли «Кэш». Примером неповторимости и обособленности этих мальчишек было то, что они никогда не ходили сплоченной группой. «Мы встречались там время от времени, очень неформально, в фойе, например, и сразу заходили в зал. Нам там было интересно. Но особенно кино захватывало Энтони. Понимаете, у него было настоящее воображение, и он любил всякие истории». А еще Энтони устраивало, что дед Брайана Эванса – Чарльз Робертс, был хозяином «Кэша», и Эванс частенько доставал бесплатные билеты для них обоих – и сюда, и куда угодно в городе. Не считая «Кэша», другим любимым кинотеатром Хопкинса был «Plaza» в Порт-Толботе, куда он нередко ходил, когда гостил у дедушки Йейтса.

«Первый фильм в жизни, который я увидел, был „Пиноккио“ („Pinocchio“), – вспоминает Хопкинс годы спустя. – И еще одним из первых, увиденных мною, был фильм „Сахара“ („Sahara“), с Хамфри Богартом в главной роли. Я был тогда совсем мальчишкой… Помню, как сижу в темноте „Плазы“ и смотрю на танк, который потерялся в пустыне и один на один сражается с немцами. До этого я ничего подобного не видел. И помню, что никогда не видел кого-то похожего на Богарта. Не знаю, может, меня привлекла его „звездность“… но я развил эту одержимость и написал ему письмецо, я бы даже сказал, фанатское; и он прислал мне свою фотографию с автографом».

Бесспорно, увлечение одиозным Богартом стало эхом изгнания его американских друзей-героев – нью-йоркского

сержанта и его щедрых дружков – в сочетании с мечтой о побеге из школы, от Дика и его упований и от вечно грязного, шумного Уэльса. Пустыни Африки манили его своей открытостью, простотой и смертельной опасностью. Именно там Хопкинс хотел оказаться. На большом экране он видел стойкость и мужество Кэгни и Боуги и Эдварда Г. Робинсона (все одиночки), как они преодолевали превратности судьбы и получали в награду место под солнцем в Земле обетованной – Америке, обители свободы. Хопкинс смотрел на это и понимал, что хочет того же. Это было нереально, но это было именно то, чего он хотел.

«В школе он не был счастлив, – говорит Эвелин Мейнуаринг. – В нем совсем не было никакой радости». Рассел Джонс не помнит, как они прощались друг с другом – между собой они редко выражали какие-либо эмоции, – но он ясно помнит, что Хопкинс становился «глубоко, глубоко, глубоко несчастлив» при мысли о дополнительном школьном обучении. Мальчик, возможно, постоянно хотел сбежать: в укрытие к Фреду Йейтсу, в Порт-Толбот или в экзотические многообещающие заморские пустыни. Но он не хотел самого побега. «Все же выбор был не за ним, – вспоминает Джонс. – А всегда за отцом».

Дик Хопкинс обрел своих покупателей и друзей в пекарне. «Он был настолько одержим работой, – говорит один человек, – что они стали его единственными друзьями». Он был убежден, что школа «Уэст Монмос» в Понтипуле, что почти в 50 километрах от дома, вытрясет из Энтони всю безалаберность и поставит его на правильный путь. Мечтания, астрономия и увлечение кино должны были быть списаны со счетов. Пришло время взрослеть. Через несколько лет Энтони вернется сосредоточенный, вышколенный и готовый принять служебные обязанности, что и соответствовало гордой традиции двух поколений тайбакских пекарей.

«Дик не был в восторге от идеи, чтобы мальчик поступил на полную службу в пекарню, – рассказывает сосед по улице Коммершал-роуд. – Дело процветало, но это была адская работа, и, думаю, брак родителей испытывал некоторые сложности: Мюриэл хотелось, чтобы муж сбавил обороты и продал пекарню». Что, как известно, вскоре и произойдет. Ну а пока пекарня представляла собой некую модель поднятого на головокружительную высоту мастерства, к которому, по мнению Дика, Энтони должен был стремиться. Для него это был предмет большой гордости, что пекарня считалась лучшим бизнесом на Коммершал-роуд, что на них работало 11 человек и что он, а теперь и Мюриэл в отсутствии Энтони, работали весь Божий день.

# Глава 2
# Мальчик-невидимка

*В детстве всегда бывает минута, когда дверь распахивается настежь и впускает будущее.*

*«Сила и слава»[20], Грэм Грин*

Энтони Хопкинс не произвел ни на кого впечатления в «Уэст Монмосе» – школе, знаменитой своими академическими успехами. Он приехал туда в зимний семестр 1949-го и уехал спустя пять семестров. Через 25 лет, в одно из многочисленных ностальгических странствий, он посетил «Уэст Монмос». По территории школы его поводил Фрэнк Уитти, который преподавал химию и математику в конце 40-х и начале 50-х.

«Я совсем его не запомнил, – говорит Уитти. – И когда он приехал, я не подумал о нем ничего особенного, кроме того, что он не более чем просто веселый парень. Он был скромный, это да. И застенчивый. Когда я пришел домой и рассказал жене, что показывал школу бывшему ученику Энтони Хопкинсу, она пропесочила меня: „Ты что, не знаешь, кто это был? Это же Хопкинс – голливудская звезда!“»

Несколько лет спустя, когда школьный заведующий и член совета графства Дон Туиг попросил Хопкинса открыть новые офисы газеты «Free Press» в Понтипуле, актер беззаботно согласился и попросил Туига передать наилучшие пожелания Максу Хортону – учителю физкультуры времен Хопкинса. Хортон удивился: «Я не особо наладил контакт с мальчиком, хотя и был одним из двух старших воспитателей. Все, что я помню, так это то, что он был очень и очень тихим ребенком».

Грэхем Харрис, учитель классической литературы, тоже совершенно не помнит Хопкинса. И Фред Хаггер, учитель французского. Судя по всему, Энтони Хопкинс приехал, «встал в строй» и опустил голову. Он был одним из немногих учеников интерната – а такие исчислялись один на сотню мальчиков, – которые отличались тем, что усердно избегали спортивного поля. Брин Мередит каждый день играл в регби в «Уэст Монмосе» и утверждает, что Хопкинс никогда там не показывался. «Я был приходящим учеником, а он был пансионером, так что, так или иначе, мы редко пересекались. Согласен, физическая активность его совсем не интересовала. У него была репутация тихони».

Отслеживание Диком Хопкинсом успехов сына – или их отсутствия – было главной темой обсуждения как в самой пекарне, так и среди покупателей. Эвелин Мейнуаринг проясняет, что Дик Младший не ссылал и не бросал парня в интернате. Наоборот, он тесно общался с директором школы и был крайне обеспокоен неспособностью мальчика вылезти из своей скорлупы. «Дик был умным человеком, – рассказывает сосед, который посещал кондитерскую для покупки воскресных лакомств и который хорошо знал Мюриэл. – Он легко вступал в диалог, был дружелюбным и открытым человеком для множества людей – как местный поэт Гвин Томас, который частенько захаживал в магазин. Дик глубоко переживал неудачи сына. Он был уверен, что все дело в его упрямстве, избалованности и нежелании взрослеть. Единственное, чего мальчик хотел, так это проводить все время, без цели скитаясь по пляжу». Эвелин отмечает, что Энтони никогда не помогал в пекарне, хотя обычно все дети принимали участие в семейном бизнесе.

Разговор с одним из покупателей убедил Дика перевести Энтони из «Уэст Монмоса» в Коубриджскую среднюю школу, которая к тому же была немного ближе к дому, недалеко от Кардиффа. По словам местных, «Коубридж», имевший репутацию школы со строгой дисциплиной и довольно уникальной системой «классического образования», подошел мальчику. Среди находившихся там 350 сильных учеников было около 60 пансионеров, много «трудных» детей со всего света, направленных туда на исправление. Они, как и Хопкинс, узнали, что знание начинается со слова, и это слово было «латынь».

Энтони Хопкинс добился здесь некоторых успехов – в течение первого года его отец гордился положительными переменами в сыне и поздравлял коммивояжера Червертонской пекарни Артура Боуэна, который приезжал к нему каждую неделю, с выбором школы в Коубридже для своего сына Джеффа. Боуэн просил Дика, чтобы Тони приглядывал за Джеффом. Джефф Боуэн, став взрослым, и сам одно время работал коммивояжером в районе Тайбака, а сейчас живет в Эссексе; он хорошо помнит «Коубридж», его дисциплину, педантичность и требовательность к образованию… но никак не дружбу с Энтони Хопкинсом.

Коубриджская школа была основанна в начале 1600-х годов, и концепция образования была разработана сэром Леолайном Дженкинсом, светилом Колледжа Иисуса, в Оксфорде. Это была одна из первых школ в Уэльсе, и она была построена рядом с церковью Животворящего Креста Святой Марии, которая не была строго англиканской. Много католиков посещало школу, и с первых дней ее существования ученики представляли собой

некий социальный срез уэльской жизни: здесь были субсидируемые ученики и платники, дети военных и священнослужителей и прочие, из разных слоев общества. Родители коубриджевцев оценивали школу как передовое образовательное учреждение, учителя которого преимущественно были англичанами, «и не из «краснокирпичных[21], – говорит один нынешний учитель, – а в основном оксфордского типа, воспитанных на классике». Идвал Рис, некогда известный регбист, игравший как центральный трехчетвертной команды Уэльса, которая победила необоримую команду Новой Зеландии «All Blacks» в 1935 году, занимал пост директора во время учебы Хопкинса и, как говорит Боуэн, был «крепким орешком».

Джефф Боуэн, поступив в школу, когда Хопкинс учился в ней уже второй год, обнаружил «огромное старое здание из серого камня с резными партами, которым больше ста лет. Оно совсем не обновлялось, за исключением установки центрального отопления – больших железных труб во всех классах, – что было очень кстати в морозные зимы». В первую очередь Боуэн вспоминает дисциплину, и как он настаивает, справедливость.

«Каждое утро начиналось с церковной службы, но католики и представители других конфессий были от нее освобождены. Когда входил учитель, мы вставали и приветствовали его – разумеется, на латыни – „Salute Magister“[22]. А когда мы прощались с людьми, мы говорили „Valete“[23]. Телесное наказание было обычным делом – как правило, провинившийся получал шесть ударов лозины, за закрытыми дверями кабинета Идвала Риса. По крайней мере, мы были избавлены от унижения публичной порки. В этой школе тебе все удавалось, если ты питал любовь к классическим ценностям или к спорту. Не думаю, что Энтони имел пристрастие хоть к чему-то из этого – по крайней мере, на тот момент, в начале 50-х, когда я знал его».

Боуэн помнит, как Хопкинс послушно исполнил просьбу своего отца и спустя пару дней после того, как новенький приехал в школу, подошел к Боуэну. Они встретились в открытом саду, в великолепии цветущего миндаля и берез. Хопкинс кратко рассказал Боуэну о школе, что она из себя представляет и чего от нее ожидать. «Он был довольно-таки резковатый. Резкий, но отзывчивый. Ему не надо было ничего говорить про себя: у тебя и так сразу складывается впечатление, что школа ему в тягость и что в целом он глубоко несчастен». Сам Хопкинс описывал Коубридж как «…очень дискомфортное заведение. Я был вдали от дома, в системе, которая работала как отлаженная машина… и я себя действительно чувствовал там словно в трансе».

«Я думаю, его сопротивление и негодование в адрес

„Коубриджа“ были необоснованны и несправедливы, – говорит преподобный Питер Кобб, который преподавал географию и Священное Писание и был одним из учителей интерната, наряду с Йоло Дэйвисом и Идвалом Рисом. – На мой взгляд, наша школа была первоклассной, с замечательной атмосферой для живущих там учеников. Энтони просто не смог влиться в коллектив, – вот что я скажу. Он сдерживал себя и отказывался ассоциировать себя со многими вещами, которые мы делали. Например, он категорически отказался продолжать заниматься географией для аттестата школы – программным предметом [эквивалент нынешнего Обычного уровня][24], на том основании, что он не будет ею заморачиваться. Однако „заморочился“ Священным Писанием, чему я несказанно рад».

Преподобный Кобб вспоминает, что жизнь в общежитии была хаотичной, но подчеркивает, что Хопкинс «не из тех, кто отходил на второй план, он, как говорится, никогда не терялся в толпе». Всего было три спальни: «Little Nine» (с девятью кроватями), «Top Dorm» (вверху дома – для учеников младших классов) и «Long Dorm» с 25-тью кроватями, среди которых была кровать Хопкинса», стоявшая второй от раковины, рядом с кроватью Джона Барнарда – другого тихого мальчика. «Вообще, это была прекрасная жизнь, – утверждает преподобный Кобб. – По меркам того времени, мы были не самой строгой школой. Она такая, какой вы ее делаете, и очень жаль, что Энтони когда-то придирался к „Коубриджу“».

Дик и Мюриэл приезжали по выходным, и, как говорит один учитель, Хопкинс неизменно возобновлял борьбу за то, чтобы его поскорее оттуда забрали. Он помнит, как семья прогуливалась по поляне, увлеченная оживленной беседой, «которая явно не походила на миролюбивую». Дик стоял на своем. Отъезды из школы домой, в Тайбак, разрешались только для занятий на фортепиано и только по выходным. Первым учителем музыки Хопкинса была мисс Ллевелин, но преподобный Кобб помнит, что Хопкинс гордился «неким приглашенным джентльменом – вероятно, для разнообразия, – с которым он продолжил свое обучение».

Джефф Боуэн утверждает, что Хопкинс погружался в свою фортепианную музыку, чтобы отключиться от угнетающего мира «Коубриджа». «В школьном актовом зале стояло старое пианино. Я часто видел Энтони там одного, в любое время суток играющего на этой хреновине. Казалось, вдохновение уносило его далеко от мытарств будничной жизни, в которых, как ему думалось, он целиком погряз».

Преподобный Кобб соглашается:

«Он не был улыбчивым мальчиком, и его умение одеваться оставляло желать лучшего, но у него явно имелась способность к музыке. У нас не было музыкального класса как такового, и я оказался единственным из учителей, кто играл на фортепиано. Так что я стал своего рода для него педагогом по музыке. Там, в актовом зале, Энтони, казалось, чувствовал себя в своей стихии. Были и другие ребята, которые умели играть на фортепиано, и у многих техника исполнения была лучше. Но Энтони обладал большим чутьем, чем другие. Как абсурдно это ни прозвучит, но он был у нас самым музыкальным пианистом».

Плейлист Хопкинса был показательным, как вспоминает Кобб: в атмосфере демонстрации мужественности половозрелых мальчиков он предпочитал легкие, причудливые мелодии, «квазиклассические вещи со склонностью к романтизму». Кобб также нашел примечательным, что почерк Хопкинса был необычайно уверенным и зрелым – сигнал, по его мнению, о непочатых внутренних силах. «У него были по-настоящему взрослые руки… и для молодого человека он мог быть обезоруживающе решительным. В нем крылось нечто большее, чем виделось при первой встрече. Много позже, в моей церковной практике, я изучил людей, их проблемы, жизни и был удивлен, когда тот или иной человек, так многого достигший, получал признание Церкви или рыцарство. В случае с Энтони не было ничего такого уж удивительного. Совершенно независимо от того, что мы пытались сделать для него в образовательном плане, он, скажем так, взял курс на амбициозную вершину, которую сам для себя установил. Даже тогда он был уже очень целеустремленным».

Во время учебы Хопкинс делал только то, что должен был делать и лишь для того, чтобы удовлетворить Риса и Кобба. «Он просто не был обязательным, – говорит Кобб с долей раздражения. – Мы старались занять мальчиков чтением в подготовительном классе, чтобы они не шумели. Но он не проявлял интереса к этому». Воспоминания же Хопкинса немного противоречат сказанному. Он утверждает, что, конечно, не был таким уж заядлым читателем, но ему нравились некоторые книги, в особенности русские, с которыми его познакомил дедушка Хопкинс. Например, он припоминает, что читал библиотечную книгу, которая заведомо не входила в учебную программу. Она поглотила его целиком, но не впечатлила учителей. Книгу немедленно конфисковали, что его сильно разозлило. «Я ни с кем не разговаривал – ни с учителями, ни с учениками, – девять дней. Как помню, я читал тогда „Русскую революцию“ Троцкого[25]. Я впал в немилость. Это была самая отрезвляющая вещь… но меня

за нее строго наказали».

Тайная война одиночки, которую Хопкинс тихо развернул против «Коубриджа», расстраивала всех его учителей и почти всех одноклассников. С одной стороны, он был замкнутым, почти застенчивым; с другой – невыносимо язвительным. Даже спустя 35 лет в голосе преподобного Кобба слышны нотки грусти, когда он говорит об игнорировании Хопкинсом даже самых простых удовольствий школьной жизни.

«К примеру, он совершенно не интересовался нашими скромными усилиями в драмкружке. Каждый год мы делали какую-то постановку в актовом зале. Мы ставили „Двенадцатую ночь“ и все такое… Мы поощряли любого, кто проявлял хоть малейший интерес или способности, но Хопкинс, понятное дело, ничего этого не принимал. Может быть, он думал, что слишком раскроется, поднимаясь на сцену, или, возможно, это был его способ сказать, что он не хочет следовать по нашему пути».

Хопкинс поведал Тони Кроли, что в его отказе от коубриджских постановок лежит исключительно невинная честность: «Помню, директор [Рис] одним утром сказал: „Сегодня вечером будет школьная пьеса. Поднимите руку вверх, кому нужны билеты“… я руку не поднял. „А как насчет понедельника вечером?“ И я снова не поднял руку…»

Рис был в ярости, но держал себя в руках. За завтраком Хопкинс сидел прямо напротив него за столом, ковыряя ложкой овсянку, бесстрастно и невозмутимо. Очень хладнокровно, сквозь зубы, Рис произнес: «В чем проблема? Почему ты не идешь?»

Хопкинс не дрогнул. «Не думаю, что этот вариант хорош», – заметил он.

«Я был таким милым, – сказал Хопкинс Кроли, – но [Рису] я совсем не понравился».

Во время второго года обучения в «Коубридже» Хопкинс оттаял: его ожидали первые в жизни заграничные каникулы. Йоло Дэйвис и преподобный Кобб повезли группу из нескольких десятков мальчиков к берегам озера Люцерн в Швейцарии. «Не из образовательных целей, – говорит Кобб, – а просто для удовольствия». Выбор Мюриэл касательно летних каникул всегда падал на ее любимый Котсволдс, в компании семьи Йейтсов. Хопкинс любил лесные прогулки, но возможность походить по иностранным землям привела его в полный восторг. На этот раз он подхватил всеобщий настрой, и Кобб впервые увидел, как он смеется, наслаждаясь ландшафтом, тем самым положив конец подозрениям, что мальчик страдал общим невротическим расстройством. «Ходил слух, что Хопкинс был неадаптированный и неспособный оставить материнский подол, чтобы взглянуть в

лицо взрослой жизни, – говорит житель Коубриджа. – Но некоторых бесила в нем другая сторона: его непокорность. Он мог быть чрезвычайно высокомерным. Не задиристым, но самодовольным».

Преподобный Кобб говорит: «У меня есть фотография из Швейцарии, на которой видно, что Хопкинс выглядит очень довольным, широко улыбается и вылезает из своей „скорлупы“. Так и было. В школе он вел себя замкнуто и обособленно, что ему свойственно; но когда он был за границей, то держался очень раскованно».

Кобба интересовало, было ли смущение Хопкинса вызвано издевательствами на детской площадке.

«Это часть слухов о школах-интернатах, они распространены повсюду – мол, там процветает гомосексуализм, а слабых мальчиков заклевывают, – говорит Кит Браун, почти ровесник Хопкинса, который волею судеб был приходящим учеником, так как жил в деревне, расположенной в нескольких минутах ходьбы от «Коубриджа». – Конечно, в этом есть доля правды. И „Коубридж“ принимал должные меры по отношению к геям, как это делается всюду, – я не сомневаюсь в этом. Но не было и намека на то, что бы говорило о том, что у Хопкинса неправильная ориентация, хотя, тем не менее, я допускаю, что ему доставалось, как и всем нам, от старшеклассников».

Другой сверстник отмечает, что Хопкинс был тихоней, «адекватным и нормальным во всех смыслах. Он покуривал на регби, наслаждался витринным шопингом с девочками из соседней девичьей школы, делал все типично мальчишеские штучки, разве что не играл в регби или крикет, и особо не корпел над учебой». Кобб считает, что строптивость Хопкинса держала его вдали от игрового поля и от всего, что помогло бы ему влиться в коллектив. «Я всегда подозревал, не страдает ли он сам от своей самодостаточности и нелюдимости? Учителям сложно достучаться до мальчиков и понять их отношения между собой, и как они наказывают друг друга за расхождение во взглядах».

Кит Браун рассказывает:

«Префекты (старшие ученики) докучали всем своими издевательствами. Они придумали свой собственный свод законов и мер наказаний. Например, у них было такое наказание, как „пендель“ (это местное название легких парусиновых туфель). Если ты проштрафился – скажем, во время собрания с префектами тебя поймали за разговором, когда ты в принципе должен молчать, – тебя замеряли для пенделя. Они осматривали тебя сзади и говорили: „Похоже, этому парню подойдет восьмой размер“. И ты получал под зад ботинком восьмого размера. Также

существовало разделение между приходящими учениками и теми, кто жил в школе; между местными парнями и парнями из соседних областей, из Северного Уэльса и дальше. Как правило, они объединялись в группы и создавали свои законы, срываясь уже друг на друге. Так, мелочевка, – но и от них влететь могло».

Браун ходил в школу каждый день, и он сочувствовал тем, кто там живет, как Хопкинс, который, к слову, был старше его на пару лет. «Им было нелегко, и неважно, что говорит Питер Кобб, они были заперты там круглые сутки». Радостей, по его словам, едва ли насчитаешь. Но, по крайней мере, учителя, которые жили там же, в школе, с мальчиками, были очень достойными: «Рис, Дэйвис и Кобб – прекрасные люди. Кобб, например, был очень добродушным, и для нас, ребят, было одно удовольствие с ним общаться. Мы все знали его как приветливого парня – парня, с которым можно посмеяться и ничего не бояться». Еще одной радостью для страдающих постояльцев интерната – где выключение света осуществлялось в 21:30, а первый звонок раздавался в 7.00, – было разрешение посещения на выходных кинотеатра в Коубридже, где на главной улице снова и снова шли фильмы студии «Ealing», в ветхом, переделанном танцзале (частенько служившем площадкой для урегулирования мальчишеских войн). Хопкинс пользовался этой возможностью, но все же предпочитал проводить выходные дома на Коммершал-роуд, где мог валяться на кровати и читать комиксы, или пойти встретиться с Брайаном Эвансом и прогуляться по пляжу.

Спасение Хопкинса – очередной способ справиться с депрессией – родилось из его естественного умения подражать. «Я знал об этом, – говорит Кобб. – В стенах „Long Dorm“ о нем ходили легенды. Когда наступало время отбоя, Хопкинс часто вставал и гордо дефилировал, пародируя каждого из учителей, которые, в свою очередь, предоставляли ему достаточно простора для фантазии, так как прибыли из разных уголков мира». Хопкинс мог копировать их всех: педантичного учителя французского – Ллойда Дэйвиса, с его броским претенциозным стилем; Дона Пью – учителя физики, который в пятницу днем вместо уроков предпочитал флягу; Артура Кодлинга, в высшей степени англичанина, обучающего английскому, который познакомил его с Шекспиром; Таффи Хьюза – доброго уэльского великана; Белона – француза, прибывшего на год по обмену; Х. Э. П. Дэйвиса – плюшевого медвежонка… Для некоторых мальчиков Хопкинс стал «чокнутым Хопкинсом», в основном из-за его безумных выступлений и постоянных депрессий. Эта кличка следовала за ним по пятам и, со слов одного ученика, раздражала его: «Он никого не боялся, разве что мистера Уайта – довольно-таки

свирепого учителя истории, которого он пародировал с большой осторожностью».

Кит Браун говорит: «Пинки Уайт был психом – иначе не скажешь, – но у него были на то свои печальные основания. Он был крупным мужчиной, довольно сутулым и нездорового вида. Думаю, ему нелегко пришлось во время войны. И последствия этого сказывались на нас, мальчишках. Он определенно управлял классом. Ты не посмеешь и шевельнуться, когда он входит – настолько он внушал страх. Ты просто сидишь, парализованный, и выполняешь все его распоряжения».

Хопкинс был в ужасе от мистера Уайта, но одновременно с этим обожал его. Позже он с уважением отзывался о нем – единственном учителе в «Коубридже», который произвел на него сильное впечатление. Некоторые полагают, что Уайт напоминал ему отца своей прямолинейностью и бесцеремонной манерой командовать. Конечно, Уайт был нетипичным представителем этой профессии. Он отличался чрезвычайной начитанностью и умом, но при этом не был в узком смысле книжным червем. Он был физически развитым, бодрым, эмоциональным, постоянно меняющимся… и Хопкинс находил его выступления перед классом увлекательными. История оживала, когда Уайт ее преподавал: он лично испытал тяготы войны, видел линию фронта, лишения в лагерях для военнопленных. Он познал голод, страх смерти и открытые удары судьбы. И когда он соединял все это с Эвклидом, Аристотелем, Веллингтоном и Гитлером, такое варево приводило Хопкинса в безумный восторг, как ничто другое в «Коубридже».

Вечерами, когда Рис и Кобб находились уже вне поля зрения, а ученики-постояльцы скучали, Хопкинс демонстрировал им свою коллекцию пародий, почтительно оттачивая образ Пинки Уайта. Он редко предлагал пародию на учителя истории, даже когда Барнард или другие умоляли его. Зато результаты наблюдений и их воплощение обогатили его исполнительскую технику, которая многие годы спустя пригодится ему в спектакле Дэвида Хэа «Правда», в Национальном театре, при создании образа Ламбера Лё Ру.

«Думаю, годы в „Коубридже“ были для него пустой тратой времени», – говорит Джефф Боуэн. Другой ученик с ним соглашается: «Все, что он взял оттуда, так это плохой аттестат и уверенность в том, что он неудачник… а также воспоминания о парочке чудных персонажей».

Сам Энтони Хопкинс говорит: «Когда я уходил, я даже не потрудился ни с кем попрощаться. Я не завел себе друзей. Просто мне все там было ненавистно».

Рассел Джонс, Говард Хопкинс и Дэвид Хэйс – все потеряли связь с Хопкинсом, пока он учился в «Коубридже», но когда он вернулся в Тайбак, семнадцатилетним «ветераном» интерната, они нашли в нем некоторые перемены. «Он был таким же, – утверждает Джонс, – разве что несколько сдержаннее, если хотите». Когда Джонс и остальные ребята зашли на Коммершал-роуд, они увидели задумчивого, застенчивого паренька, намеренного возобновить старый образ жизни: бездельничанье, чтение, прогулки по долине и уклонение от требований Дика любой ценой.

Он по-прежнему имел смутное представление о противоположном поле, однако одна различимая пламенная страсть уже в нем кипела – кино. Он не озвучивал ее и не делился ею ни с кем. Просто регулярно ходил в кино. Иногда дважды в неделю. Иногда каждый день. Почти всегда один. Джонс и остальные ребята отмахивались от него и занимались своими собственными подростковыми делами, а Мюриэл решительно не разделяла интересов сына. После нескольких лет отсутствия Энтони стал вести себя хуже, чем когда-либо. Он постоянно спорил, часто был раздражительным и грубоватым. Повлиял ли так на него «Коубридж»? Где же перевоспитанный, вышколенный молодой человек, которого обещал Дик? На какое-то время мать убедила Тони присоединиться к управлению службы доставки пекарни, но это продлилось недолго. Так же как и уроки игры на фортепиано. Мисс Ричардс, приглашенная недавно учительница для углубленных занятий музыкой, показалась ему слишком нетерпеливой и напористой. Он жаловался Мюриэл, что она его не слышит, подгоняет во время упражнений и что ее не интересуют классические произведения, которые так нравятся ему, или поп-мелодии, которые он полюбил: Бинг Кросби и хиты лондонской сцены. Казалось, с большим упорством, чем когда-либо, он отказывался от дальнейшего обучения. Вместо этого он увлекся кино.

Брайан Эванс, уже начавший карьеру плотника, встретился с Хопкинсом сразу по его возвращении. «Мы иногда виделись с ним на выходных, когда он приезжал из „Коубриджа“, но по-настоящему мы снова сблизились, только когда он вернулся домой. Ничего особо не изменилось, разве что каждый раз, подходя к дому, я слышал звуки фортепиано: „Лунную сонату“ Бетховена или что-нибудь из Шопена или Моцарта». Эванс считает, что Хопкинс в то время был «глубоко запутан и неуравновешен», и прямо обвиняет Дика Хопкинса в давлении на мальчика. Энтони и сам открыто признавался в том, что по его возвращении отец безжалостно напирал на него из-за карьеры.

Как рассказывает Хопкинс, Дик ругал его за нерешительность и лень, а Фред Йейтс принимал ответные меры, убеждая Дика отстраниться и дать мальчику время стать на ноги. Мюриэл держалась в стороне, избегая шумных ссор на людях, свидетелем одной из которых однажды стал Брайан Эванс.

«Он был чудак, – говорит Эванс с нежностью. – Он играет с тобой на улице и вдруг неожиданно говорит, что ему нужно пойти увидеться с родственником, возможно, с кузеном Бобби Хэйсом или еще с кем-нибудь. Никаких объяснений, просто внезапно уходит, а тебе лишь остается сказать: „О'кей, ладно, я тогда тоже пойду домой". Он так и не изменился в этом отношении. Быстрая перемена планов, немногословность и отсутствие эмоций. Помню, как мы встретились с ним позже, где-то в 1962 году, отлично проводили время, болтали, а потом он просто сказал: „Я уезжаю, возвращаюсь в Лондон. Провожу выходные с Дирком Богардом". И это было сказано не для того, чтобы тебя впечатлить. Его самого это не впечатляло. Для нас Богард был суперзвездой – для него просто: „Еду увидеться с очередным другом. Пока!"».

Эванс видел постоянное напряжение Хопкинса от неуверенности в себе, но Энтони как мог скрывал его. «Он тогда не пил, – говорит Эванс. – Мы не ходили в заведения типа „Somerset" или другие пабы. У меня было отвращение к выпивке, а вот у Энтони нечто другое. Думаю, он чувствовал себя смущенно, заходя в паб, ведь он был ужасно закомплексован в светской жизни Тайбака. В „Коубридже" его такому не учили».

В дальнейшем Эванса забавляли ограниченные и наивные отношения Хопкинса с противоположным полом. «Он был безнадежен, абсолютно безнадежен с девушками. Это было смешно, на самом деле. Мы часто гонялись за девчонками на улице, а он никогда не воспринимал их всерьез. Лишь как что-то мимолетное. Он никогда их не понимал, наверное, потому что был слишком занят, пытаясь разобраться в себе и своей семье… Он не был геем, ничего такого даже отдаленно, но мысль о том, чтобы поцеловать девушку – бррр, фу! Думаю, он лучше поцеловал бы пригоршню грязи!»

Несмотря на успехи в Священном Писании, образованный Хопкинс был далек от религии. «Никаких церковных служб, – вспоминает Эванс, – никакого пения в хоре. Он был агностиком и очень убежденным, но он не навязывал своих взглядов никому, что было проявлением кротости с его стороны. Россия по-прежнему его интриговала, и, думаю, он верил во всю ту коммунистическую жизнь – отсутствие церковного вмешательства в дела государства и все такое. Его интересовали текущие

события, опубликованные в новостях, но опять же, это все был его внутренний мир, все – внутренний мир».

Осенью и зимой 1954 года Хопкинс сменил множество случайных работ, которые, в основном, ему подкидывал Дик. Они были настолько кратковременными, что Брайан Эванс ничего о них не помнит. Какое-то время Хопкинс трудился ассистентом на сталелитейном заводе, немного позже работал подручным у кондитерской печи. Эванс наблюдал возрастающую панику в глазах друга и одновременно угрюмое согласие с удушающими и неотвратимыми требованиями отца.

Дик настаивал на том, чтобы мальчик стал ответственным и занялся своей карьерой, что, по мнению многих, было разумно, «но Тони мучился неуверенностью в себе». Пришло время для совершения душеспасительного, отчаянного шага, но Хопкинс и понятия не имел, какой это должен быть шаг. Зато это знал Эванс.

«Мне всегда нравилась драматургия. И на самом деле, много позже, после того как Энтони уехал из Порт-Толбота, я и сам пытался стать актером, но, как ни печально, из этого ничего не получилось. В то время я участвовал в маленьком церковном драмкружке и был занят в пьесе „Королева бабочек“ („The Butterfly Queen“). Я был великаном-людоедом. Мне хотелось, чтобы Энтони пришел посмотреть на это. Не знаю почему, наверное, из-за его сильной тяги к пародиям и влечения ко всяким выдумкам. Просто мне показалось, что это может его заинтересовать, может ему понравиться и, возможно, как-то подстегнуть».

В итоге Хопкинс пришел в церковный зал, увидел спектакль и был впечатлен. Однако он не вступил в церковный драмкружок. Эванс хорошо знал, что нельзя давить на друга. «Это звучит смешно в свете того, что он сделает позже, но тогда причиной отказа стало то, что он не захотел надевать комичные костюмы. Я объяснял ему, что так задумана постановка и в этом суть. Но он и слушать ничего не хотел. Сказал, что будет чувствовать себя глупо и поэтому не хочет в этом участвовать. Когда он что-то решал, его лучше было отпустить. Так что я оставил все на его усмотрение».

По правде говоря, «усмотрения» Хопкинса в Уэльсе в профессиональном смысле были ограничены. Уровень образования Тони был ужасен, и его лучшая характеристика несомненно заключалась в том, что он был сыном известного пекаря. Со слов друзей Мюриэл, она совершенно не хотела, чтобы он был занят в пекарне, но также она не хотела, чтобы он уезжал из Тайбака, особенно так скоро после его возвращения из «ссылки». Выбор реальной работы был невелик:

быстроразвивающаяся Сталелитейная компания Уэльса (которая сейчас насчитывает 19 000 служащих и продолжает ежемесячно вагонами привлекать рабочих-иммигрантов), либо добыча угля, либо коммунальная сфера, куда устроиться было значительно труднее. В любом случае, ничто из этого не привлекало Хопкинса: после его опыта работы в сталелитейном цехе он поклялся, что никогда больше не будет работать на заводе. Угледобыча вообще ужасала его, и ему явно не подходили бухучет и делопроизводство. «Кем же мне быть? Что я могу делать? Я совершенно бесполезен…» «Так он думал, – говорит Брайан Эванс, который сопереживал другу, но чувствовал себя бессильным помочь на деле. – Есть некоторые рамки, за которые мальчики не могут выйти, чтобы помочь друг другу – даже выразить понимание. Я был ему просто другом, и это лучшее, что я мог сделать».

И хотя Хопкинс ненавидел условности в организованных общественных группах – чтобы дать выход своей скрытой, ни на что не направленной энергии, он втянулся в светскую жизнь и вместе с Брайаном Эвансом стал посещать бильярдный зал в здании Ассоциации молодых христиан (YMCA), куда, кстати, частенько захаживал его кузен Бобби Хэйс. Здесь ребята играли, и здесь же со сдержанным любопытством Хопкинс наблюдал за актерами драмкружка YMCA, которые репетировали по вечерам, с восьми часов, в помещении над бильярдным залом.

Дуглас Рис, недавно ушедший в отставку председатель Национального союза журналистов, тогда, в 50-е, был руководителем актеров YMCA. Он всегда был открыт для поиска новых развлекательных программ и талантов. Порт-Толбот в то время, по его словам, переживал культурный всплеск.

«Это было прекрасное время, космического значения. Появились оперные объединения, музыкальные группы. Открылось шесть больших кинотеатров, двенадцать мужских клубов, три театральных общества. В результате успеха сталелитейного завода Аббатства у людей появились деньги. Каждый вечер пабы были набиты битком, очереди в кино начинали расти с шести вечера и даже раньше. А если вам по душе концерты, то вас готов поглотить рабочий клуб. Я был руководителем увеселительных мероприятий в клубе „Trevelyan Club“. Мы очень быстро исчерпали запасы местных уэльских групп и стали приглашать лучших исполнителей из Шотландии, Мидлендса[26], Лондона. Тогда не существовало никаких ограничений. Акцент делался на живое исполнение и новые впечатления. В этом смысле стальной бум помог Уэльсу в развитии культуры. Он положил людям деньги в карманы, а после

этого увеличил спрос на вечерние мероприятия, и поэтому такие организации, как YMCA Порт-Толбота, процветали».

Эванс не приписывает себе в заслуги судьбоносный поворот в жизни Хопкинса, который случился в один из февральских вечеров 1955 года, в зале Ассоциации молодых христиан. Как всегда в свои юношеские годы – да и по большей части во взрослой жизни, – Хопкинс принял твердое решение сам. Ни Эванс, ни друзья Тони так и не представляют, что же послужило финальным толчком. Возможно, это воспоминания о том, как он хохотал, когда Эванс исполнял свою роль в «Королеве бабочек». Возможно, это был блеск Богарта: должно быть, перед глазами Хопкинса стоял образ почтенного актера, важно поднимающегося по лестнице, освобожденного от тягот обычной жизни и способного оживить фантазией любую тоскливую пьесу. Дуглас Рис рассказывает:

«В тот вечер мы репетировали, и Рэй Стори, секретарь YMCA, подошел ко мне и говорит, мол, там внизу сидит паренек, он хочет записаться в кружок. Я спустился, а там на скамейке сидит Энтони и смотрит, как ребята играют в бильярд. Я спросил, он ли интересуется театром, и он ответил: „Да, я“. Тогда я сказал: „Пошли наверх, посмотришь, как проходят репетиции. Добро пожаловать!“ У нас был отличный продюсер Сирил Дженкинс, который свято верил, что нужно поощрять любого мальчика, если он проявит хотя бы незначительный интерес к театру. И Сирил в тот вечер как раз был наверху, вот я и повел Энтони наверх».

На тот момент Дженкинс репетировал два произведения: фрагмент из предстоящего Пасхального представления YMCA под названием «Эммануэль» (традиционное библейское сказание) и кусок из «Отелло». Элвед Лоуди, молодой актер, слушал наставления Дженкинса, когда Хопкинс робко вошел в зал, бледный, серьезный, «с видом парня, которого только что приговорили идти на смерть. Выживет? Или погибнет?».

Лоуди вспоминает, что это было рано вечером, перед тем как должна была начаться основная репетиция, и Дженкинс был очень внимательным и жестким. Шло индивидуальное занятие. «Кусок, который мы делали из „Отелло“, был заготовлен специально для Молодежного фестиваля драматического искусства Гламоргана[27], который намечался на ближайшее время. Этот молодой парень вошел очень-очень тихо, сел и смотрел из угла, а когда все закончилось, Сирил подсел к нему и спросил: „Ну, и что ты думаешь? Хочешь к нам присоединиться?“ И Энтони кивнул и просто сказал: „Да“. После „Отелло“ Хопкинс для себя все решил. Так случился поворотный момент в его жизни».

Это был неяркий, случайный поворотный момент, но его катарсический эффект был неоспорим. Хопкинс пришел в YMCA на следующий вечер, и еще на следующий. Через несколько дней Дженкинс дал ему немую роль, имевшую минимальное значение для актеров труппы, большинство из которых вряд ли вообще заметили сына булочника, но это в корне изменило неприступный мир Хопкинса. «После этого он приходил каждый вечер, – говорит Рис, – и следил за репетициями с трепетом, даже с какой-то одержимостью. Он явно был тихим мальчиком, застенчивым человеком с нежеланием общаться. Но он каждый вечер приходил в YMCA до начала репетиции и уходил последним, когда мы уже закрывались в полночь. Думаю, мы стали для него своего рода семьей, с которой он обрел второй дом – театр в YMCA».

Через пять недель Хопкинсу предстояло впервые выступить на сцене перед публикой. Он играл римского сотника у могилы Христа, который сдерживал Джин Лоуди – жену Элведа, игравшую Марию Магдалину. Представление взбудоражило его, однако, как и следовало ожидать, он скрыл волнение от большинства своих близких друзей. Брайан Эванс был изумлен внезапным преображением Энтони и его игрой в костюмированной пьесе, но, поразмыслив, решил, что не стоит особо удивляться. Все это время он догадывался, что в Энтони живет театральный дух, что он жаждал непредубежденной публики, что он хотел вымышленных историй, юмора и любого подходящего прикрытия от парализующей неуверенности в себе. В целом, перемены казались так или иначе неизбежными, и им несомненно способствовала безысходность его положения. Все видели, что время бездействия Хопкинса заканчивалось. Он был уже слишком взрослым, достаточно созревшим для того, чтобы принимать ответственные решения. Пришло время брать на себя обязательства и ставить перед собой конкретную цель. Альтернативой было очередное короткое ленивое лето, порождающее еще более ожесточенные меры со стороны Дика. Что будет в следующий раз? Еще более принудительное обучение? Или договоренность с какой-нибудь тайбакской коммерческой провальной фабрикой?

Пасха 1955 года запомнилась Энтони Хопкинсу как момент его крещения, волшебное время, когда впервые, начиная с детства, жизнь приобретала некоторую утешительную форму, и он чувствовал, по его словам, что «наконец стал полезен». Дуглас Рис, Элвед Лоуди и друзья по YMCA подтверждают это. Рис говорит:

«Он был блаженно счастлив во время всех приготовлений и

репетиций, он с юмором относился к костюмам. Что само по себе хорошо, потому что это было необходимо ему. Мы сами создавали наши костюмы, так что с радостью сделали кое-что и для него – скорее, немного переделали. Но у нас были проблемы с его ногами: я никогда не видел такого большого размера ноги у молодого парня. У него был то ли 12-й, то ли 13-й размер, и мы просто не могли подобрать ему сандалии. Наконец, мы нашли несколько пар огромных размеров, но и они оказались ему слишком малы. Тогда мы отрезали на них носок, и Энтони гордо расхаживал вокруг нас с голыми пальцами, утыкаясь ими в пол. Мы безжалостно его дразнили, а он с легкостью все это воспринимал. Никаких обид. Он был частью команды, нашим братом».

Данный спектакль запомнился Джин Лоуди безусловно опасным присутствием Хопкинса, которое несколько мешало ее собственной игре. Сначала, рассказывает Джин, «Хопкинс показался мне ужасно привлекательным, хотя тогда я уже была замужем… но немного взъерошенным». Поскольку его роль была маленькой, она едва ли замечала его на репетициях и совсем с ним не разговаривала. Возможно, это было ее ошибкой, потому что Хопкинс оказался совершенно неопытным и склонным к боязни сцены. «С первого момента выхода на сцену он был достаточно неуклюж, а в решающий момент и вовсе наступил мне на ногу, причем, падая, он схватил меня… за самое неприличное место. Не знаю, что подумали зрители: упала ли я в обморок или пала на колени при виде воскрешенного Христа – но, честно говоря, Энтони удалось по-своему выделить значение этой сцены».

В другой сцене Хопкинс играл волхва, пришедшего к новорожденному в яслях. Эта эпизодическая роль принесла ему первые его слова на сцене: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю». Хопкинс позже говорил Тони Кроли, что это было «иронично и к месту», поскольку тогда он и сам был не кем иным, как кротким, и определенно балансировал на грани «… карьеры, которая дала мне все… включая страдания». Годы спустя он скажет в интервью уэльской газете: «Я никогда не забуду тот вечер: скрипучий проигрыватель, играющий „Лоэнгрин“ Вагнера, свет, падающий на сцену, волнение публики. Меня проняло. После этого я решил, что стану либо актером… либо священником».

Пасхальный спектакль, испорченный неформальной игрой Хопкинса, стал для него откровением и поднял его самооценку. Люди хлопали его по плечу и аплодировали лишь за то, что он притворялся кем-то другим. Смех, музыка, праздничные флажки,

искрометное общение с неизвестными ему людьми. Спектакль закончился. Кто сыграет роль в следующий раз? А потом? Будет ли он дальше играть и увидит ли хоть половину из этих людей снова? Да и важно ли это?

Энтони лелеял эти мысли глубоко в душе. Он рассказал Мюриэл о своем новом замечательном занятии – куда более полезном, чем игра в бильярд, в которой погрязли кузен Бобби и Брайан Эванс, – но ничего не сказал Дику. Никто не воспринял всерьез пасхальный выход, но кто-то сказал: «Тони, ты бы мог стать новым Дики Бёртоном. Он играл в театре „Олд Вик“ („Old Vic“) и снялся в кино с Эдит Эванс и Эмлином Уильямсом, а теперь в Голливуде снимается в больших эпопеях. Он стоит целое состояние». Мюриэл рассказала Энтони историю, как Бёртон, а потом Дженкинс работали в кооперативе недалеко на Коммершал-роуд. Как там о них пошла молва. На что Хопкинс лишь только хмыкнул. Брайан Эванс ходил с ним за компанию в «Кэш», где по бесплатным билетам от деда Чарльза они смотрели на широком экране величественную «Плащаницу» («The Robe») с безграничными пустынями и уэльсцем в лице Богарта – типично голливудский проект. «Он был немногословен, – говорит Эванс. – Только посмеялся и сказал: „Эх, он все сделал праправильно”».

# Глава 3
# Кровавый остров

Он ничему не научился, пока не выучил слова Отелло над смертным ложем Дездемоны:

> *Так надо, о моя душа, так надо.*
> *Не вопрошайте, чистые светила:*
> *Так надо! Эту кровь я не пролью,*
> *Не раню эту кожу, ярче снега*
> *И глаже, чем надгробный алебастр.*
> *Но пусть умрет, не то обманет многих…* [28]

Именно Сирил Дженкинс, встречаясь с ним в зале по вечерам, помогал ему осваивать азы актерского мастерства, наставлял, объясняя динамику пьес Шекспира, особенности его поэзии, ценность голоса. И именно Дженкинс первым заговорил с ним о высоком предназначении актера, о Станиславском и его системе, что актер рождается с собственными определенными качествами и было бы ошибкой их не использовать. Именно здесь он услышал цитату Станиславского из Томмазо Сальвини, в которой говорилось, что идеальным актера делает «голос, голос и еще раз голос».

«В Энтони были две примечательные особенности, – говорит Брайан Эванс. – Руки: они были огромными. И его ореховый голос». Все, от Дэвида Скейса до Линдсея Андерсона и Майкла Чимино, отмечают его голос с уэльскими нотками, не говоря о Бёртоне, который в отличие от Хопкинса нежно любил родной язык. Для Хопкинса «Отелло» стал его «роллс-ройсом», который давал внутреннее освобождение, хотя никто в YMCA и не заметил появившегося блеска в его глазах. До этих пор уроки наставников были ему в тягость: будь то мисс Ричардс, учительница игры на фортепиано, которая желала мгновенных результатов, или Кобб, Рис и Дэйвис, ожидавшие готовых формул, или Дик, меривший жизнь старыми мерками. В отрывках «Отелло», которые теперь приносили ему удовольствие, он открыл новое знание, связь души и ее экспрессии, которое ускользало от него всю жизнь. Голос оказался ключом, который наполнял и оживлял глубокомысленные, гениальные слова на странице. Ему нравилось их произносить, и особенно неожиданно. Нравилось выстреливать их и слушать, как звуки отскакивают рикошетом от деревянных стен YMCA, видеть, как Дженкинс радуется после

идеально выговоренных глаголов, чувствовать вибрации ритмов «высокого» на своей коже. Внезапно все книги обрели новое значение. Комиксы перестали быть интересными, хотя он никогда не терял теплого отношения к Дику Бартону и Шерлоку Холмсу, а также мультипликационным героям, которые бросали вызов судьбе и имели больше мускулов, чем мозгов. Просто он внезапно осознал цель своего существования: лишь бы произносить слова, которые будут давать резонанс. «В первый раз я ощутил результат, – говорит он, – когда выучил полный текст пьесы. Наконец я почувствовал, что могу довести что-то до конца».

В конце лета Дуглас Рис, прогуливаясь с женой Элизабет, решил заглянуть к Сирилу Дженкинсу, жившему неподалеку от YMCA, в аскетичной съемной комнате. Их радушно встретила жена Дженкинса, и компания из четырех человек присела насладиться чаем и непринужденной беседой. Послышался звонок в дверь – Дженкинс пошел открывать и увидел Хопкинса, который «…просто заскочил на минутку, чтобы поздороваться». Юноша присоединился к компании и разговору, а потом вдруг сказал, очень небрежно: «У меня есть хорошие новости». Рис вспоминает: «Мы все заинтересовались. „Ну, давай рассказывай!“ Он сел, и с безразличием говорит: „Просто я получил право на стипендию в Уэльском колледже музыки и драмы[29]“. Мы крайне разволновались и были в полном восторге! Он никому ничего не рассказывал. Все это время он разучивал „Отелло“, занимался с Сирилом и даже словом не обмолвился о своих намерениях. Очевидно, что он все тщательно продумал. Но никому ничего не сказал».

Брайан Эванс тоже ничего об этом не знал, что его особенно удивило, поскольку он любил театр, и Хопкинс хорошо знал о его собственных планах. «Мы прогуливались, и абсолютно невзначай он говорит мне: „Я только что съездил в Кардифф, встречался с Флорой Робсон“. С Флорой Робсон?! Я спросил, он что, шутит? А он ответил: „Я буду учиться на актерском, в замке Кардифф[30]. Я стану актером, Брайан“».

Выбор Хопкинса стал результатом разговоров с Лоуди, Дженкинсом и другими коллегами в YMCA. Но прежде всего, решение созрело благодаря объявлению в газете «Western Mail», предлагающей двухлетние стипендии, размером в 200 фунтов. Хопкинс реально оценивал ситуацию. Во-первых, Тайбак не славился профессиональными актерами, хотя недавний успех Бёртона обсуждался вовсю; во-вторых, было бы смешно ожидать, что Дик будет финансировать сына после катастрофы с «Коубриджем». Тони должен был действовать в одиночку: либо пан, либо пропал – но попытаться заработать стипендию. RADA

или Центральная школа сценической речи и драматического искусства[31] в Лондоне казались надежными ставками, но многие, кто знал актера, уверены, что Хопкинс решил пройти испытание себя в ближайшем месте: Кардифф подходил, так как находился в двух шагах от дома.

Хопкинс подал заявление в июне, а в июле был приглашен на прослушивание в Кардифф Сити-холл – не перед Флорой Робсон, которая была частым гостем в театре «Принц Уэльский» («Prince of Wales Theatre») в Кардиффе, хотя и не имела связи с колледжем, а перед доктором Рэймондом Эдвардсом. Заданием было подготовить отрывок из Шекспира; Хопкинс приготовил «Отелло».

Рэймонд Эдвардс, как и Хопкинс, был единственным ребенком в семье и имел много общего с Хопкинсом, хотя и был на десяток лет старше. Эдвардсу, не расчитывающему на чью-либо поддержку, пришлось немного потрудиться, чтобы попасть в культурные влиятельные круги. Однако его подъем был не простым. Он планировал актерскую карьеру, но ему не хватило духу, как он говорит, довести дело до конца. Вместо того чтобы получить степень в Бангоре[32], он отправился в Ливерпульский репертуарный театр («Liverpool Repertory Theatre»). Отсюда он подал заявление и позже был принят на должность советника по вопросам драматургии в Кардиффе, где стал главой кафедры драматургии, недавно созданной в колледже, располагавшемся в замке Кардифф, «как раз прямо в центре не самого культурного города».

Замок Кардифф в собственность города передали лорды Бьюты, двое из которых страдали гемофилией и умерли один за другим, оставив непригодное поместье с неоплаченными наследственными пошлинами. Замок был отдан вместо оплаты налогов, и муниципалитет нашел ему верное применение, удовлетворяющее образовательным нуждам города. В 1949 году было создано музыкальное отделение, а в 1951-м приехал Эдвардс, чтобы «донести драматургию до города». Задачка, по его словам, была еще та:

«Кардифф в то время был городом обывателей, не имеющих представления о своих драматических талантах. А таких было немало, но их нужно было организовать и вдохновить. Начинали мы со связанными руками. Гламорганский совет отказал нам в получении гранта, однако на помощь пришел директор Принс Литтлер, семья которого всегда поддерживала театр и который финансировал студенческую стипендию. Когда мы начинали, у нас ничего не было, даже здания под театр – и оно не появится аж до 1972 года. Мы работали в чрезмерно тесных помещениях. Но

ситуация преображалась с появлением таких студентов, как Хопкинс».

Два момента в прослушивании Хопкинса впечатлили Эдвардса, кого, по слухам, было сложно удивить: пружинная страсть молодости и сила голоса Энтони. «Он двигался с невероятной животной энергией. И у него был голос Бёртона». Эдвардс выделял самобытность и индивидуальность, присущую уэльсцам.

«У актера из Южного Уэльса есть достоинство – его голос. Я пришел к выводу, что это унаследованное качество и его формированию способствовала работа в шахтах. Поколения угледобытчиков находились в тесных, раздражающих условиях, не имели возможности подняться в шахтах в полный рост, дышали ужасным воздухом. Вследствие такого кислородного голодания они вдыхают воздух очень глубоко в легкие, используя широко раскрытые ноздри и расширяя дыхательные пути. В этом и заключаются особые требования к голосовой технике, которой обучают актеров-аспирантов. Получается, что южноуэльский актер приходит уже с готовыми голосовыми данными. Для него это естественно. И чем-то подобным обладал Хопкинс до того, как я стал его обучать».

После десятиминутного прослушивания Эдвардс тут же, на месте, сказал Хопкинсу, что он принят, и посоветовал ему идти домой собирать вещи и готовиться провести два года под крышей замка. Эдвард Донн и его жена должны были организовать жилье для Энтони, и они устроили его в меблированных комнатах прямо на территории колледжа. 24 месяца Хопкинс ел, спал и дышал миром актерства в священных залах, гудевших под музыкальный аккомпанемент молодых дарований Кардиффа. После унылого настроения в «Коубридже» это был опьяняющий восторг.

Хопкинс с видимым наслаждением расслаблялся и раскрывался с новой стороны, которая удивила бы Дика и учителей «Коубриджа» и, вероятно, раздражала бы Мюриэл. По словам близкого друга, у Мюриэл были «тяжелые сомнения» по поводу разрешения ее мальчику вновь покинуть дом, особенно ради мира актерства. Тем не менее «…мысль о замке и колледже впечатляла ее – глубоко в душе она была немного честолюбива».

Привязанность Эдвардса к Хопкинсу быстро росла, и он находил «…молодого человека явно довольным» и вместе с тем «…скромным, но не застенчивым», встречаясь с ним в крошечной мастерской в недрах замка, куда 20 студентов, в основном девушки, приходили на занятия с профильными преподавателями. Эдвардс ничего не знал о спорах на

Коммершал-роуд, но подозревал, что они могли иметь место. «Его школьная успеваемость была настолько плоха, что не исключено, что она разбивала сердце его отцу. Ученик лишь с единственным уровнем „О“ сейчас не попадет в Кардифф-колледж (Cardiff College). А его отец потратил кучу денег на его образование – ради такого результата?! Что должен был чувствовать его отец из-за такого провала? Наверное, на миг я подумал: „Хватит ли этому мальчику упорства, чтобы продержаться до конца? Ведь у него были ужасные оценки“».

Не без помощи жены, Джун Гриффитс, и актеров-режиссеров вроде Руди Шелли из Бристоля, Эдвардс погрузил студентов во всеобъемлющий курс техники мастерства. «Это было довольно мучительно для меня, иногда приходилось работать по четырнадцать часов в день, но студентов мы не перенапрягали. Они хорошо проводили время, и у них была обширная учебная программа. Мы проходили греческую драматургию, дошекспировскую эпоху, комедии и трагедии эпохи Возрождения, современную и англ о-уэльскую драматургию. Наряду с этим были различные курсы по технике: движений, речи и так далее. Мы рассматривали Станиславского, „Метод“[33], применимость визуальных средств». Несмотря на это, Эдвардс вспоминает:

«Хопкинс был блистательным учеником, если не считать отсутствие физического контроля. В какой-то степени он вел себя как безумец, с реквизитом и всем таким прочим. Количество сломанных стульев, помнится, насчитывалось немалое. Он ломал вещи. Но… в этом что-то было. Эдакое в чеховском стиле. По большей части отлаженной технике его на самом деле никто не учил. Например, люди сейчас часто мне указывают на его вечную жестикуляцию: то пальцем ухо потрет, то нос потеребит. А я говорю им: „Это и есть он“. Его собственная характерная особенность».

Эдвардс тщательно прорабатывал необходимые драматические произведения, но Хопкинс, как и в «Коубридже», «…был склонен уходить в свои интересы. Чехов, русские – он любил все это. Он был развит не по годам, и я позволял ему все, потому что он казался очень счастливым. Вокруг него сияла аура счастья, и она разрасталась, пока он находился с нами…»

Ауре счастья он обязан девочке с волосами мышиного цвета по имени Памела Майлз. Уроженка Уэльса, но «…выросшая повсеместно – мой отец служил в Королевских ВВС», она сразу приглянулась Хопкинсу, как только он пришел на занятия. Моментальное притяжение оказалось взаимным. Пэм Майлз (ныне Пигготт-Смит) рассказывает:

«Я получила грант на образование, хотя и не стипендию,

поскольку была еще слишком юна – мне было только 17, когда я поступила в колледж. Мои родители жили в Кардиффе – я подумала, что пришло время осуществить мою мечту стать актрисой, и подала документы на новое отделение драматургии в колледже. Но потом, когда меня уже взяли, мои родители переехали, так что мне пришлось остаться с тетей – она жила в получасе езды от колледжа. Я ездила туда каждый день на автобусе, а позже, когда переехала в YWCA[34], – на велосипеде: оттуда было гораздо ближе до колледжа; и я была очень довольна своей новой „взрослой“ жизнью. Я училась там всего пару недель, когда приехал красивый мальчик из Порт-Толбота – Тони – и я сразу же влюбилась по уши. Он стал моей первой большой любовью».

Центром их притяжения, помимо физической химии, говорит Пэм, служили их схожие переживания детства. Как и Хопкинс, она была единственным ребенком в семье, привыкшим к одиночеству и периодической разлуке с семьей, продиктованной папиной работой. «Тони рассказал мне, что у него никогда еще не было девушки, а у меня никогда не было парня, так что все это было немного волшебным. Нам было чем поделиться друг с другом, и за последующие два года наша близость росла так же, как и наше актерское мастерство. Я допускаю, что между нами существовал определенный дух соперничества, но, честное слово, в таком возрасте ты ослеплен любовью, и мы по-детски спустя короткое время уже говорили о свадьбе… но этого не случится, пока мне не исполнится двадцать пять».

Хопкинс расцвел в этих отношениях, обретая уверенность и открывая в себе чувство юмора, о котором прежде и не подозревал. Эдвардс подтверждает:

«Он не был выскочкой, но каким-то странным образом во всем доминировал. И это его качество – харизма, думаю, назовем это так, – постоянно росло. Помню, к примеру, его остроумие, когда они импровизировали (с Памелой) и он спросил ее откуда она. Она была родом из близлежащего городка, который в свою очередь находился рядом с городом Пайлом. Когда она сказала „рядом с“, он так быстро отреагировал, заметив: „О, правда, в миле от Пайла, говоришь?“[35] Это было сказано с таким невозмутимым видом и резкой подачей, что все засмеялись».

Как рассказывает Пэм, их с Хопкинсом конфетный роман проходил в кофейнях Кардиффа, – они редко решались отправиться куда-то дальше. За два года, что они были вместе, они только однажды ездили в Лондон, на экзамены по драматургии, и всего несколько раз возвращались в Тайбак. В основном они бродили с однокурсниками, избегая пабов и

держась подальше от неприятностей. Это была эпоха стиляг – колючка на хвосте послевоенной оттепели, но Хопкинс уж слишком был индивидуалистом… – и романтиком, как утверждает Пэм, – чтобы под кого-либо подстраиваться. «Он больше всего походил на левобережного битника[36]», – полагает один из друзей того времени, и Пэм соглашается: «Совершенно невинное, детское позерство. Он не задумывался глубоко о своих проблемах или мечтах. Но был неугомонным, и я мало училась, пока мы были вместе».

По возвращении в Уэльс Пэм представили Мюриэл, которую девушка немного побаивалась. По словам друга: «Мюриэл недолюбливала любого, кто в перспективе мог бы отнять у нее сына. Он был ее лучезарной отрадой, ее мальчиком и всего лишь подростком». «Думаю, Мюриэл не была от меня в восторге, – признается Пэм, – а вот Дик был бесконечно добр, и он мне очень понравился».

К началу второго года обучения в Кардиффе Хопкинс ломал голову над своими возможностями и своими слабыми сторонами. Эдвардс уже опробовал его на важную роль в пьесе чешского писателя Карела Чапека «Из жизни насекомых» («Insect Play»). «В ней, – говорит Эдвардс, – он просто блистал». Актерство волновало Тони больше чем когда-либо, но теперь, с обостренной объективностью, он осознавал свои проблемы. Для начала ему тяжело давалось заучивать тексты. К тому же его физическая грациозность оставляла желать лучшего. Пэм, напротив, несмотря на то что часто попадала под горячую руку Джун Гриффитс (кажется, та проявляла особый интерес к критике Пэм), обладала изяществом балерины. «Он завидовал, – говорит Пэм. – Иначе никак не скажешь. Но мы были влюблены, мы были детьми, и все у нас было под контролем». Однако Хопкинс имел склонность к рефлексии и внутренне ковырялся во всех своих переживаниях. Как ему казалось, его успехи были не такими, какими могли бы быть, а весь этот эксперимент закончится уже примерно через год. Что же он будет делать дальше? Что, если у него ничего не выйдет, как не вышло со всеми его учебными начинаниями, и он не получит диплом? Как ему потом убедить Дика и Мюриэл позволить ему остаться в актерском мире? И, наконец, как ему сломить нелюбовь Мюриэл к Пэм?

Мучимый снова сомнениями, Хопкинс перешел на второй курс в «Кардиффе»; преданный в своей любви к Пэм, но весь на нервах. В этом полном неопределенности периоде его жизни появляется Питер Гилл – семнадцатилетний мальчик, католик из Кардиффа, отец которого служил разнорабочим и чья учебная жизнь успела сложиться так же сыро, как у Хопкинса.

Гилл присоединился к занятиям Эдвардса с аналогичным наивным энтузиазмом «во что бы то ни стало стать актером» и, как Хопкинс, быстро стал одним из лучших в труппе. Гилл рассказывает:

«Чтобы понять произошедшее далее, вам нужно представить себе всю эту картину. Барочный, дивный замок в таком обывательском, ужасном городе. Жители Кардиффа были варварами. А тут мы, примеряющие классическую мантию. Мы с Тони подружились моментально. Моментально и всерьез. Пусть это прозвучит нескромно, но мы стали светилами. Мы оба были отличными актерами – я, пожалуй, лучше него, – и мы лидировали на прослушиваниях. Мы были там единственными двумя талантами, как мне помнится, и мы творили историю в процессе работы».

Многие признают достоинства Гилла и его бесспорно положительное влияние на Хопкинса. «Питер был худеньким, невысоким брюнетом, – говорит Пэм Майлз, трепетная любовь которой вот-вот могла погаснуть. – У него была обворожительная внешность, и он был невероятно начитан. Он внес свежую струю в колледж, и да, он был прирожденный актер, кипящий энергией. Тони привязался к нему. Но я думаю, в действительности активность проявлялась, главным образом, с другой стороны. Питер просто помешался на Тони, и меня это очень смущало».

Гилл рассказывает:

«Тони был самым странным, самым замечательным и самым милым мальчиком, которого я когда-либо встречал. Он учился на курс старше, и был старше меня, а это много значило в студенческой жизни. Он очаровал меня, им очаровывались многие люди. Он был пробивной, жестковатый в отношениях, но очень чувствительный, с бледно-бледно-голубыми уэльскими глазами, совсем не похожими на ирландские или какие-либо другие. Мы валяли дурака на сценах в кофейнях, никогда не ходили в бары, и он очаровал меня своим обаянием. А я не слабый человек. Наоборот. Я сильная личность и могу манипулировать другими. А Тони меня превзошел. Отчасти своей властью над людьми он обязан неуживчивости и раздражительности. Он ломал мебель и говорил нам, что хочет стать великим. Однако, думаю, что была и другая сторона – женское начало, если хотите, и я думаю, что в конечном счете его способность очаровывать людей была загадкой и для него самого. Не думаю, что он понимал значение многих вещей, происходивших в его жизни. На мой взгляд, вспоминая прошлое, по большей части причиной всему была молодость. Я тоже этим страдал. Но всякого рода огорчения, чувство мучительного

беспокойства и все такое только крепче сближали нас».

Пэм Майлз наблюдала за появлением любопытных треугольных отношений, в которых ей приходилось молча соперничать за внимание Хопкинса. «Мы по-прежнему встречались, держались за руки, гуляли, но Питер часто нам мешал. Я была, как мне казалось, изгоем в этих отношениях, и я знала, что Питер был бы рад уничтожить нас как пару. Ситуация становилась неловкой. Я ничего не говорила Тони, не думаю, что в таком возрасте кто-то знает, как начинать подобные разговоры».

Хотя Гилл не особо тянулся к Эдвардсу и не особо его любил, обоим мальчикам достались ведущие роли, как и Пэм Майлз, в пьесе Лорки «Кровавая свадьба». «Я был Луной, – говорит Гилл, – а Тони исполнял главную роль. Он был шедеврален, и мы хорошо сыгрались. Я подумал тогда, что это был особенный момент. Родились два больших таланта, и как странно все это выглядит в этом причудливом, забитом городе».

Гилл и Хопкинс продолжали извлекать выгоду из честолюбивого намерения Эдвардса сеять культурное слово по всему Западному Уэльсу. Эдвардс рассказывает:

«Я придумал план, чтобы наши молодые актеры росли над собой и при этом несли драматургию в дома Уэльса. Все просто: когда у нас была подобрана и готова какая-нибудь пьеса, мы загружались в автобус и ехали по Уэльсу, по разным городам типа Карнарвона, Пулели, Бангора и Фестиниога, где ставили эту пьесу в церковных залах или театральных клубах. Это колоссальная практика для студентов, чьи сердца жили актерством, ведь она открывала им и другую сторону мира актеров – жизнь в дороге».

Эдвардс видел, как Хопкинса это особенно приводило в восторг. «Думаю, это многое говорило о нем. Возможно, он инстинктивно чувствовал, что ему нужно уезжать из Уэльса (я бы даже сказал от Мюриэл), а может быть, жизнь на колесах казалась ему выходом. Мол, вдруг это и есть мое будущее, и жизнь не так уж плоха… хотя я не уверен, что Пэм вписывалась в этот план, потому что я знал, что он ее любит, и у меня были опасения относительно того, к чему все это могло привести».

Рэймонд Эдвардс вспоминает: «Каждая поездка – это новый город, новые люди, новая жизнь. Мы жили в разных клубах и театрах, часто ночевали в домах у обычных людей». Когда автобус с группой ездил по Тайбаку, Эдвардса забавляло, как Хопкинс дерзко таскал печенье из пекарни:

«Он забивал им карманы и нес его в автобус, чем заработал себе несколько новых друзей. Он был озорной и очень добрый. Мне кажется, актерство приструнило в нем что-то, так что по большей части прежняя напряженность ушла… Каким бы ни было

напряжение в отношениях между отцом и сыном, оно близилось к своему завершению. Актерская профессия не воспринимается как стабильное ремесло. Требуются мужество и целеустремленность, чтобы чего-то добиться. И порой все это приводит к неприятностям… Но я бы сказал, что его отец быстро смирился, когда однажды увидел серьезность настроя Энтони. Помню, как несколько лет спустя я читал лекцию на званом ужине в Ните. Энтони пришел со своим отцом. Они были очень близки, я поймал себя на мысли, что между ними царило согласие. И определенно, привязанность. Я знаю, что его отец восхищался путем, который избрал его сын, и между ними чувствовалась глубокая любовь и взаимопонимание».

Питер Гилл познакомился с Диком и Мюриэл и увидел двух очень разных людей, оказывавших одинаково сильное влияние на Хопкинса.

«Дик в общем-то был человеком добродушным и дружелюбным. А Мюриэл была боссом. Работящая, статная, довольно, я бы сказал, консервативная женщина, которая крепкой хваткой вцепилась в Тони и в действительности управляла его жизнью. Я представляю, почему Пэм ее боялась – Мюриэл вполне могла держаться с ней отчужденно и холодно. Думаю, она из тех женщин, кого одинаково тяжело любить и ненавидеть. Но для любых потенциальных подруг Тони она представлялась личностью обескураживающей. Я ей не нравился, что было совсем необычно для меня, ведь в то время такой тип женщин имел обыкновение меня любить. Но она увидела, что мы с Тони стали очень, очень близки – может, все дело было в ревности? – и она, правда, никак не могла дождаться, когда я уйду».

По возвращении в Кардифф Хопкинс и Гилл стали еще ближе, однако Хопкинс продолжал встречаться с Пэм и питал к ней сильную привязанность. Гилл вспоминает:

«Все свободное время мы проводили вместе. Деньги водились лишь у Тони – никогда ни у меня, ни у Памелы их не было. Мы с Тони увлеклись походами в кино. Оно захватило нас целиком. Три фильма в особенности занимали наши фантазии, а также выдуманный нами мир, в котором с нами в детстве якобы грубо обращались, и теперь мы держались друг друга в стремлении обрести счастье и свободу. Теми тремя фильмами стали: „Бунтовщик без причины“ („Rebel Without a Cause“), „В порту“ („On the Waterfront“) и „Ричард III“ („Richard III“). Мы ходили на них снова и снова, а потом шатались по Кардиффу, пародируя Оливье, Брандо и Дина. Тони много копировал Дина, и все это было ужасно весело. Будучи авторитетным лицом, Рэймонд Эдвардс стал мишенью для всевозможных шуток. Мы отрывались

на нем, говоря младшим студенткам с музыкального, будто он отмутузил нас или что это была Джун. Нашим повседневным приколом стало, что во всем виноват Рэймонд. Так что когда в космос полетели первые спутники, мы сказали: „Это сделал Рэймонд“. Тони действительно дал волю сдавленному некогда чувству юмора. Это было отличное время для нас обоих, однако, думаю, трудное для Пэм».

Пока в песочных часах истекало время, отведенное для Хопкинса на учебу в замке Кардифф, они с Гиллом выкладывались настолько, насколько могли, чтобы получить как можно больше опыта в актерской жизни, и обсуждали возможные перспективы. Гилл говорит:

«По правде, мы были желторотиками, мы были дурачками. Хотя ясно, что мы выделялись на фоне остальных, как таланты. И если что-то с кем-то случалось, то это случалось с нами. Плюс, конечно, мы любили театр. Помню, как мы на попутках добирались в Стратфорд, чтобы посмотреть „Гамлета“ с Аланом Баделем. Мы спали в одной палатке в Стратфорде или ночевали на крыльце театра. Нас обоих завораживала эта пьеса. Гарри Эндрюс играл Клавдия, и Тони очень понравился спектакль – как известно, потом он сам очень интересно сыграл Клавдия [в фильме Тони Ричардсона 1969 года]. В то время я думал, что мы будем работать в театре вместе, как два вечных комика, выступающих в дуэте, но, само собой разумеется, это все глупости, хотя и такое бывает, когда ты молод и поглощен большой страстью».

Сложно судить о глубине отношений между Хопкинсом и Гиллом. Памела Майлз, среди прочих, была озадачена сложной эмоциональной борьбой, полностью не постигая ее сути. Ситуация сильно ее раздражала и глубоко расстраивала их мир с Хопкинсом. «Что бы то ни было, это было их личное дело», – говорит она, подчеркивая, что гендерная идентичность Хопкинса была ясна, а его любовь к ней была «типичной для подростка-гетеросексуала». Гилл в этом был не так уверен. Для него Хопкинс «был пацаном не для женщин вообще», хотя, разумеется, не гомосексуалист.

«Наш опыт в плане психоаналитических отношений был океаническим, и он сильно повлиял на мою жизнь, хотя Тони непонятно почему его отрицал. Я всегда думал, что он почти созрел, чтобы проявить ко мне вполне взрослую привязанность… но все вышло ужасно. Оглядываясь в прошлое, могу сказать: да, мы попали в классический треугольник чувств и выбора, и, возможно, я был более чувствителен, я манипулировал, имел суперэгоистичные суждения и талант все контролировать. Но мы

все проходили через подобные изменения, и все мы были жертвами нашего подросткового возраста. Я страдал, Памела тоже».

По мере того как приближался выпускной и неизбежность прощания, союз из трех разваливался. Гилл утверждает:

«Никто из нас этого не хотел, но Тони собирался уехать, и это усложняло положение. Он действительно обладал такой властью. Колледж Рэймонда мне не подходил, потому что я еще толком не сформировался и нуждался в большей дисциплине. Но он отлично подходил для неуклюжего таланта Тони. Что касается меня, я был полон идей, тогда я писал стихи и пьесы, пробовал себя в режиссуре, что впоследствии пойдет мне на пользу в карьере драматурга. Но отъезд Тони стал поворотным моментом, потому что как только он уехал – а я был совершенно этим подавлен, – я кончил тем, что оказался перед ректором в „Кардиффе“, излагая ему, почему я хочу уйти из колледжа и почему оный не подходит мне в образовательном плане».

По мнению Пэм Майлз, Гилл «слишком боялся актерства», но «был слишком талантлив, чтобы не прийти к чему-то выдающемуся». Ну а пока он по-прежнему цеплялся за Хопкинса и мешал их робким романтическим отношениям.

«Я понимала, к чему все идет. Мы с Тони встречались уже два года, и его ревность к некоторым моим способностям, вообще-то скромным, безусловно также стала помехой. Его раздражало, что у меня нет уэльского акцента и что, считалось, я обладаю приятным сценическим обаянием, что я грациозно двигаюсь, в то время как он был неуклюж. Поэтому, как только закончились экзамены и я получила работу – гастролировать с детской театральной группой, – наши отношение впервые дали трещину. А очень скоро после этого я получила от Тони письмо, что мы расстаемся. Он писал, что не хочет больше, чтобы мы были парой, и что все кончено. Мое сердце было разбито. Но я была молода. В таком возрасте все забывается очень быстро».

По мнению Хопкинса, получение диплома об окончании Кардиффского колледжа далось ему как пара пустяков. Первый раз в жизни аттестация прошла без нервных потрясений. «Его диплом был делом решенным, – говорит Рэймонд Эдвардс. – Но одному Богу было известно, что он будет делать дальше. Несмотря на успех Ричарда Бёртона, Уэльс не был рассадником восходящих звезд и театральные перспективы по-прежнему оставались скудными. Помню, я тогда думал, что ему, наверное, придется поехать в Лондон, и еще помню, мне верилось, что он добьется успеха».

Жизнь в общежитиях «Коубриджа» и замка Кардифф

основательно укрепила чувство независимости Хопкинса и, несмотря на близкую дружбу с Гиллом и Пэм Майлз, в какой-то степени укрепила его любовь к уединению. И хотя они с Гиллом были «ближе, чем братья», между ними сохранялась некоторая физическая дистанция. Гилл с колкостью вспоминает этот «пробел», отмечая, что в замке он ни разу не приходил наверх, в комнату Хопкинса: «Я просто не имел ни малейшего представления о его тамошнем убежище, там, дальше за кухнями. В этом смысле он был скрытный и держался особняком».

Когда закончилась учеба в «Кардиффе», летом 1957 года, Брайан Эванс ожидал возвращения своего друга на Коммершал-роуд и к кабинетному роялю: «Я думал, он найдет себе какую-нибудь местную работенку, продолжит любительское актерство и осядет – однако, должен признаться, я никогда не мог представить его женатым… настолько не ожидал этого, что когда несколько лет спустя, после того как наши пути на время разошлись, и ему уже было 28, я вдруг узнал, что он женился, – я отказывался в это поверить». Хопкинс один раз встретился с Эвансом, чтобы прогуляться и поболтать, но в обычной для него манере не стал рассказывать про других своих друзей. «Для меня, – говорит Эванс, – он был все тот же одиночка, как и раньше, весь в себе».

Тем временем в Кардиффе Питер Гилл досрочно покинул колледж, настроившись продолжить актерскую – или хотя бы театральную – карьеру любыми способами. «Я ужасно грустил. Все веселье прошлого года исчезло, и я скучал по Тони и Памеле. Колледж стал неплохим опытом, но он не впечатлил меня своей образовательной ценностью. Тем не менее мы воспользовались имеющимися шансами засветиться на сцене и в паре небольших телепроектов местного разлива, так что в этом плане образование помогло. Я узнал, что Тони вернулся в Порт-Толбот, и мне захотелось сократить это расстояние». Гилл отправился в Художественный совет в Парк-Плейсе, где ему посоветовали обратиться к лондонскому режиссеру Фрэнку Данлопу, который намеревался устроить тур по местам, лишенным театров, – прямо в стиле новаторского плана Эдвардса.

«Я послал запрос – мое первое в жизни заявление о приеме на работу, и через несколько дней получил ответ. Мама разбудила меня, вручив письмо от Фрэнка Данлопа, в котором говорилось, что в 11 утра следующего дня мне нужно быть в Лондоне. Я попросил денег на поезд и отправился в путь». Данлоп, по словам Гилла, пожалел «парня, которому на вид лет 14, приехавшего издалека», и он дал ему его первую оплачиваемую работу в качестве ассистента помощника режиссера для предстоящего тура

по Южному Уэльсу и северо-востоку. Пьесами были: самая первая в истории постановка за пределами «Ройал-Корта» «Оглянись во гневе» («Look Back in Anger»), а также «Она приступила к покорению» («She Stoops to Conquer»). «Я был вне себя от радости, а потом случилось самое лучшее. Другой ассистент помощника режиссера женился, так что в коллективе появилось вакантное место. Я позвонил Тони в Уэльс и сказал: „Приезжай в Лондон, скорее. Есть шанс получить отличную работу“».

Хопкинс сел на утренний поезд, открыто не повинуясь высказанным сомнениям Мюриэл и упорно следуя поставленной цели. Но в период разлуки с Гиллом, пусть и короткой, что-то изменилось. У Хопкинса было время, чтобы по-новому взглянуть на их дружбу, не отвлекаясь на привычный ритм жизни «Кардиффа». Он проанализировал свою жизнь, свои чувства, свое будущее. На отношениях с Пэм поставлена точка, теперь он переосмысливал отношения с Гиллом.

Гилл вспоминает: «Я приехал в Паддингтон[37], чтобы встретить его на вокзале. И вдруг в одночасье – этот непонятный сдвиг по фазе. Я был пленен им, мне до смерти хотелось увидеть его и снова быть с ним рядом, а потом вдруг раз – и разочарование. Я подумал: да в чем дело, что такого в этом совершенно обычном парне?! Под каким я был заклятием?»

Когда Хопкинс встретился с Данлопом, получил работу и начался тур, Гилл почувствовал необходимость расставить точки над «i» в отношениях – дать нечто вроде отчаянной, глубоко личной решающей битвы.

«Все пошло ужасно неправильно. Я влез туда, куда не следовало. Но по правде никто из нас не виноват. Да, я плел интриги, и в этом смысле я хищник. Я встал между Памелой и Тони, и я победил. Но я тоже находился под его очарованием. Не думаю, что тогда он понимал, что в нем есть это некое очарование, но позже – да, понял: когда изучал его практическое применение на занятиях в RADA с Ятом Малмгреном… что, как я считаю, угробило его игру. Но тогда я хотел подтолкнуть наши отношения, а Тони оставлял мои попытки без внимания. Он бы и не довел это дело до логического конца. Я думал, что то, что между нами происходило, точно было похоже на сексуальное влечение, но, полагаю, он с этим не согласится. В его понимании ни сексуальным, ни романтическим даже не пахло. Он смирился с тем, как все было раньше: непорочно, осмотрительно. Но он не смог принять того, что происходило теперь. Появилось отторжение. Там явно имело место какое-то негодование. Если бы мы были нью-йоркскими детьми, думаю, мы, вероятно, стали бы наркоманами. Но мы были детьми из Южного Уэльса,

запутавшимися в своем сексуальном голоде и сбитыми с толку. Мы пересекались на гастролях во время нашего первого турне – первой работы в театре, на которую я его устроил, – и это был сущий ад. Нас затянуло в необратимый разлад».

«Я холодный, как рыба, – позже скажет Хопкинс в интервью. – Мне кажется, из меня плохой друг. Меня мало волнует, например, что кто-то собирается наломать дров в своей жизни. В этом смысле я немного безжалостен. Я особо не горюю. Наверное, это какой-то защитный механизм. И, в основном, моя философия всегда была: „Да пошли они…“» Зимой 1957 года, чувствуя отвращение к Гиллу, он перевоплотился в Джеймса Дина – своего недавнего героя – и приписывал себе все его качества. Хотя позже он скажет своей первой жене Пете Баркер, что был пьянчугой с 14-ти лет, и, мол, даже сейчас соседи по Тайбаку могли видеть его в «Sker». «Он немного походил на хулиганье, – рассказывает один человек. – Поднимал воротник и расхаживал эдакой темной личностью, умудренной опытом. Он никогда не говорил об актерстве. Но мы знали, что он им увлекался, поэтому называли его Юным Диком Бёртоном – его это жутко бесило».

А бесило, скорее всего, потому, что он завидовал. Завидовал нетипичному для Уэльса богатству Бёртона, его независимости, самоуверенности, отстраненности. Однажды, отбиваясь от давящего контроля Мюриэл, он решился навестить сестру Бёртона Сис, жившую на Карадок-стрит. Приближаясь к ее дому, он уже понял, что Бёртон был там. Снаружи стоял новый сверкающий автомобиль «ягуар», ставший для него символом его заветных желаний. Он постучал, Сис пригласила войти, и он увидел бреющегося у раковины Бёртона.

– Ну, и откуда ты? – спросил Бёртон.

– С Коммершал-роуд.

– О, я работал там в кооперативе.

– Я знаю.

Смущенный, Хопкинс взял автограф и ушел. Потом, гуляя по улице, он увидел, как Бёртон проезжал мимо в своем изящном авто и помахал ему рукой. Это так его разозлило, что привело в замешательство. Периодически он довольно цинично отзывался о Бёртоне, говоря, что тот, разумеется, «продался». И практически сразу же сожалел о сказанном. Потому что ловил себя на мысли, что сам хочет богатства и недосягаемости Рича Бёртона. В самом начале своей карьеры он рассказывал журналистам, что все, чего он желает от актерской жизни, так это «славы и благосостояния – остальное все чушь собачья».

Тайбак конца 50-х – период, когда Хопкинс все время пребывал в задумчивости, – значительно изменился со времен его

детства. Опьяненный теперь сталью, как в былые времена углем, он стал чище, холоднее, менее колоритным местом, огороженным живой изгородью из постоянно расширяющихся машинных заводов. Люди приходили и уходили без видимых причин. Незнакомые лица наполняли «Sker». Бизнес открывался и закрывался. Гастрономы. Магазин чая. Ремонт велосипедов. Деньги прокручивались быстро, значили много, делали мало. Это была ниша процветания времен газовых обогревателей, капусты и картофеля, отсутствия холодильников, дешевых сигарет и домашних радиоприемников. Эпоха без культуры гигиены, выражаясь словами писательницы Джиллиан Тиндалл, когда на улицах преобладал запах нестираной одежды и, обязательно, табака. Но имела место колоссальная, долговечная перемена. Настроения общества находились в постоянном движении, и наряду с процветанием, как и по всей стране, здесь прошли восстания: против режима жесткой экономии, против строгой регламентации жизни, против духовной инерции. В Лондоне, сердце империи, вымирает порода староанглийского бульдога и ее предсмертный хрип отозвался эхом в театре «Сердитых молодых людей»[38], в рок-н-ролле и по телевизору. Телевидение стало главным проповедником, ежедневно распространявшим новые взгляды, описывая яркий, благодатный мир за пределами Долин.

Практически сразу, нравилось ему это или нет, Хопкинс столкнулся с очередной ссылкой. Еще в 1956 году он стал пригодным для обязательной военной службы, но тогда он откосил от армии на основании того, что получал академическую стипендию. Теперь же надвигающееся несчастье было неизбежным. Он негодовал из-за повинности, говорит один его друг, потому что больше, чем что-либо еще, он считал этот замысел анахроничным. Он с большим уважением относился к солдатам, к форме, к атрибутике своих американских друзей и замечательных фронтовых товарищей Дика. Но война закончилась, и мало кто пророчил вероятность другой. Хотя мир был далек от стабильности. В период между 1957 годом и началом 60-х потенциально апокалиптическое усиление антагонизма между Востоком и Западом росло. Пока оптимисты омрачались возможными рискованными ситуациями холодной войны, Советский союз угрожал свободе Западного Берлина и хвастался резервами баллистических ракет средней дальности, нацеленных на Западную Европу; а также укреплял свои позиции в западном мире на Кубе Кастро и четко проявлял беспардонную экспансию в многомиллиардных долларовых инвестициях в развивающиеся страны, помогая в строительстве Асуанской

плотины в Египте, вооружая Индонезию и алжирских повстанцев, строя сталелитейные заводы в Индии[39]. Окрыленные коммунисты Ханоя подготовили нападение на Южный Вьетнам, в то время как Китай сконцентрировался на расширении своего влияния на соседние страны и создании своей собственной ядерной бомбы.

Ответом Хопкинса на этот клубок политических раздражений стало предсказуемое замешательство. Мало осведомленный в политике, он разрывался между преданностью своей идеализации всего американского и наследием социалистических верований дедушки Хопкинса. Многим знакомым он казался явно прозападнонастроенным, нацеленным на Америку и рассматривающим ускоряющуюся «космическую гонку» как свидетельство здоровой конкуренции между Востоком и Западом. Другие подмечали противоречивое оживление относительно России и припоминают, что он постоянно отстаивал интересы своего гордого дедушки – «одного из первых британских коммунистов», – и отличался одержимым, романтическим интересом к русской литературе. На самом деле, хотя Дик Старший и участвовал в подготовке забастовки железнодорожников 1912 года, его активная политическая жизнь была скудной еще задолго до того, как он обжился в тайбакской пекарне. Тем не менее Хопкинс безусловно был тронут идеалами своего предка, хотя единственным последовательным доказательством его поддержки деда стало участие Энтони – недолгое – в противоядерных маршах[40], которые, так же как и все, протестовали против американцев. Энтони Хопкинс всеми силами пытался избежать армии. Во время его медосмотра в г. Суонси он притворился глухим, но спектаклю не хватило убедительности. В феврале 1958 года его зачислили в Королевскую артиллерию в Освестри, в Шропшире. Шесть недель спустя его командировали в школу клерков в Вуличе, Лондон, а оттуда перевели в булфордский лагерь на равнине Солсбери. Дик гордился сыном, Мюриэл по-матерински волновалась. Сам Хопкинс был просто взбаламучен. По существу, доказав справедливость своего выбора карьеры, финансируя себя в течение двух с половиной лет, он сильно негодовал, что ему пришлось сойти с выбранного пути. «Я не знал, смогу ли я быть актером. Я это предполагал и на это надеялся. Поэтому я не особо радовался всему, что меня тормозило в достижении цели». Расстройством вдобавок послужили отголоски «Коубриджа», с его скучными, заурядными умами, навязывающими ненужную дисциплину, и ограничением свободы передвижения.

Как говорит Хопкинс, он прибыл на поезде из Лондона с

тремя другими солдатами, обученными канцелярскому делу, полными энтузиазма только за счет надежды на скорый переброс на Кипр. Старший сержант Литтл решил судьбу Хопкинса: Энтони будет работать под его началом в качестве секретаря в штабе полка, удовлетворяя организационные потребности трех батарей: 26-й батареи, 32-й батареи (Минден) и 30-й (рота Роджерса), которые составляли 16-ю подвижную бригаду средств военно-воздушной обороны регулярной армии под командованием полковника Уиллоби Кьюбитта. Детали самой работы мало беспокоили Хопкинса: в Вуличе он быстро приспособился к унылым благам жизни в виде клавиатуры пишущей машинки и принял для себя твердое решение играть по всем правилам игр в реверансы, лишь бы поскорее влиться в команду и поскорее в итоге оттуда убраться. Кипр его слегка разочаровал, но Хопкинс все же считает себя везунчиком, поскольку подружился с добродушным Эрни Литтлом и его женой Синтией, которые быстро прониклись к нему симпатией и записали его в семейное общежитие на другой стороне лагеря как своего постояльца с функцией няни (в обмен на контрабанду сосисок из сержантской столовой). Хопкинса удручала зарплата в 28 шиллингов – как говорит сержант военной полиции Лайонел Уибли, за «собачую работу», – но по крайней мере она позволяла ему тратиться на развлечения в армейских магазинах и в пабах по выходным.

Везение с новыми товарищами не покинуло Хопкинса, когда, следуя неизбежному сценарию семейственности, его познакомили с бывалым солдатом Биллом «Тома» Томасом. Тома Томас был общительный, многоуважаемый сын долин, который впоследствии дольше всех прослужит солдатом в роте Роджерса. Томасу нравилось говорить по-уэльски, и он активно подыскивал себе какого-нибудь уэльсца, с которым мог бы общаться – к большому неудовольствию своего лучшего друга по жизни, сержанта Стэна Форбса из города Абердина. Форбсу также предстояло стать другом Хопкинса на долгое время.

«Мы познакомились на рейсовом маршруте, – говорит Форбс. – Это был автобус, который армия великодушно выделяла, чтобы отправлять войска домой в увольнения на выходные. Слово „дом“ было волшебным, но для меня оно служило напоминанием о проклятой Шотландии, так что чуда не происходило. По этой причине на редких 48-ми и 72-х часовых увольнениях Тома приглашал меня в свой уэльский дом. Именно там, в автобусе на Суонси, я встретил Хопкинса, и так началась наша замечательная дружба». Форбс обращает внимание на то, что различие в званиях не служило особой преградой к общению:

«В лагере, разумеется, мы были сержантом и капралом. Но я

всегда очень сочувствовал призывникам. Их привозили к нам сотнями и платили ничтожные 28 шиллингов, в то время как такой же солдат-срочник получал 8 фунтов. Это действительно была дешевая рабочая сила, и эти ребята тяжело работали за эти деньги. Тони не сачковал. Его знали как прекрасного клерка, и его голос, его манера говорить, когда он брал телефонную трубку, в частности, были достойны подражания. Но он не хотел служить, так что порой ходил немного мрачный».

Хопкинс старательно скрывал свое подавленное состояние, вероятно, зная, что «угрюмый человек» в вооруженных силах – один из главных предметов для насмешек. Вместо этого он наслаждался новыми друзьями и дружбой, основанной на общих уэльских корнях с Томасом и любви всех троих к искусству.

«Булфорд – довольно удаленное местечко, заполненное деревянными казармами с нестабильным отоплением, – ухмыляется Форбс, – и предоставленное каким-то офицером разведки, не иначе как сотрудничающим с гестапо. Булфорд – крошечная деревня: одна церквушка, пара магазинов, почта и кинотеатр. Но по крайней мере все это было в пределах шаговой доступности. А вот до Солсбери[41] было где-то полчаса езды».

На привычных вечерних вылазках трое мужчин обычно занимались одним и тем же:

«Больше всего мы любили Солсберский театр искусств, у которого была своя постоянная труппа. Театр был очень маленьким, с камерной обстановкой, но они развлекали нас пятью-шестью пьесами в неделю. Начиная с драмы «Конец путешествия» («Journeys End»[42]) и заканчивая фарсом. Места для Шекспира не было, думаю, не хватало времени, чтобы выучить эти дурацкие строфы. Так или иначе мы начинали наш вечер за чашечкой чая в «Bluebird Café», где одна девушка, Анна из Австрии, готовила самые сочные омлеты. Тони уплетал их за обе щеки, ему нравилась такая еда. Потом, с пятичасовым перекусом на ходу, мы устремлялись в театр, и вечер проходил с изначально запланированной программой».

Форбс обратил внимание, что Хопкинс был не большой любитель ходить в театр – скорее из тех, кто предпочтет пропустить вечерний спектакль. «Но когда он приходил, он наслаждался им и раздражался на мое отвратительное поведение, когда я болтал на корявом уэльском с Биллом Томасом». Он вспоминает, что они с серьезностью относились к вечерним походам в театр. «Никакой тебе развлекаловки с девочками или чего-то подобного. Пара кружек пива, пара сигарет и все».

Военная служба Хопкинса, растянувшаяся на долгих два года, скрашивалась общением с доброжелательно настроенными

«крепкими мужиками», с которыми он познакомился: с такими образованными, остроумными, ироничными людьми, как Стэн Форбс, Билл Томас и Эрни Литтл, людьми с большим опытом и достоинством, которые обращались с ним как с равным. Тепло, которое от них исходило, покорило его, и поэтому он ослабил свой защитный заслон. «В Вулфорде Тони не был никаким Джеймсом Дином, – утверждает Форбс. – Никакого бунтарства я в нем не замечал». «С другой стороны, – говорит Брайан Эванс, – Энтони „не был *никаким*“, что, вероятно, говорило об улучшении ситуации по сравнению с заточением в интернате, где у него действительно не было возможности для самовыражения. Тони всегда нужно было самовыразиться, даже несмотря на его застенчивость».

Одна стрессовая ситуация, которую пережил Хопкинс во время службы в армии, произошла, собственно, в кинотеатре. Форбс, Томас и Хопкинс отправились в «дешевый театр», чтобы посмотреть хаммерский[43] фильм, заявленный в афишах как «яркий» и «захватывающий». «Это был фильм ужасов „Лагерь на кровавом острове“ („The Camp on Blood Island“), – говорит Форбс. – Этот поход до сих пор стоит у меня перед глазами, поскольку он очень расстроил Тони. Действие происходило в японском лагере для военнопленных. Картина наводила ужас и изобиловала нарочитым драматизмом, с отсечением головы и невыносимыми муками. Все мы, у кого были друзья, пострадавшие от рук японцев, знали, что все это правда, и очень расстроились. А Тони был просто безутешен. Он был крайне потрясен человеческой жестокостью. Иронично, не правда ли? Когда смотришь сегодня его Ганнибала-каннибала…»

На протяжении всей их службы и нескольких увольнений в Уэльс Хопкинс редко говорил о своей семейной жизни дома или о своих амбициях стать актером. Работа сержанта военной полиции Лайонела Уибли заключалась как раз в наблюдении, и для него клерк Хопкинс был очередным солдатом в лагере Картера, в части Вулфорда, в которой размещалась рота Роджерса. «Он не был тщеславным, – говорит Уибли. – Он выглядел немного расхлябанным и не стремился привлекать к себе внимание. Совсем никакой вашей „звездности“ в нем не было. Я знал, как он работает, и работу свою он выполнял компетентно. Также я знал, что ему там было не по душе, но я не видел какого-то определенного будущего для него. Серьезно, думаю, он бы мог заняться абсолютно чем угодно».

Весной 1960-го – в начале десятилетия, которое раскрепостит молодежь и засыплет многочисленными героями рабочего класса, – Хопкинс встречал свой дембель с облегчением и

тревогой. Он достиг звания капрала артиллерии, что эквивалентно сержантскому званию, и, казалось, усмирил своих демонов. Он гордился тем, что пережил армию и, как говорит Эванс, «жаждал похвалы от отца».

Однако поездка домой не привела его в Тайбак. Осенью 1958 года производитель ирисок «Lovells» сделал предложение Дику купить помещения их пекарни на Коммершал-роуд, и Дик, которому было уже под 60, решил, что предложение слишком заманчиво, чтобы от него отказаться. Он продал все, завершая тем самым сорокалетнюю историю дела Хопкинсов в бизнесе хлеба и пирожных, и они с Мюриэл переехали в большой двухквартирный дом в далеком Лалстоне, рядом с Бриджендом. «Мы очень удивились, когда они уехали, – говорит Эвелин Мейнуаринг, – потому что они были частью пейзажа Тайбака. Но к тому времени они уже были достаточно состоятельными и у Мюриэл вертелась в голове идея о досрочном выходе на пенсию». Мало кто верил, что «локомотив» Дик Хопкинс долго просидит на пенсии. И оказались правы. Через несколько месяцев он приобрел новую собственность и новый бизнес. Они с Мюриэл стали владельцами гостиницы «Ship Inn» в Каерлеоне, рядом с Ньюпортом.

Кабинетному роялю, по-прежнему остававшемуся задушевным другом Хопкинса, было суждено найти новое место в вестибюле «Ship Inn», но Хопкинс не намеревался за него садиться. Тот факт, что мебель Тайбака была поставлена на попа, а прежняя домашняя жизнь семьи выглядела совсем не такой, какой он ее оставлял уезжая, сейчас его не устраивал. Черта подведена. Друзья Тайбака – Эванс, Джонс, Хэйс, Говард Хопкинс – ушли в прошлое и в полной мере никогда не вернутся. Энтони не просто остановился, чтобы перевести дух. В отличие от других служащих, по возвращении он не щеголял в своей униформе. Он оставил ее в черном, воспаленном прошлом вместе с друзьями.

Первые звонки он сделал в замок Кардифф и Художественный совет: он хотел скорее вернуться в театр. Без его ведома Рэймонд Эдвардс уже начал прокладывать ему дорожку, рекомендуя его Томасу Тейгу – уважаемому преподавателю из Бристолького университета, который стал первым в истории Великобритании профессором драматургии. Эдвардс рассказывает: «Тейг был в своем роде гением, но он впал в немилость у высшей администрации своего университета, и его амбиции в преподавании драматического искусства не вполне претворялись в жизнь. Вот я и пригласил его в Кардифф присоединиться к нашей команде».

Вскоре после этого, пока Хопкинс допечатывал последние

директивы полковника Кьюбитта, Тейг формировал свою собственную экс-бристольскую драматургическую группу, с намерением реанимировать современный провинциальный театр. Как описывает это Эдвардс: «Его идея в основном заключалась в том, чтобы донести самобытную драматургию наивысшей пробы в каждый уголок Уэльса. Он хотел приобщить уэльских писателей и, где можно, уэльских актеров. Он был, что типично для Тейга, поистине предан своей идее». Хопкинсу посоветовали созвониться с Тейгом, и тот тут же взял его на роль Марка – главную роль в немногими увиденной, но многими воспринятой восторженно пьесе под названием «Сигаретку не желаете?» («Will You Have a Cigarette?») уэльского драматурга Льюиса Сондерса. За ней последовала другая, похожая пьеса, основанная на реальных событиях (как и пьеса Льюиса) об Адольфе Гитлере. В «Сигаретке» Хопкинс играл ревностного диверсанта-коммуниста, готовящего покушение на западного дипломата. Когда же он состряпывал свою попытку покушения – подмешивая яд в сигарету при помощи распятия, – то вдруг обращался в христианство.

Хопкинс наслаждался ответственностью за полученную роль, но те, кто видел спектакль (а он побывал во многих городах Южного Уэльса), запомнили его как топорное и слишком затянутое представление. Хопкинс здесь соглашается: по его разумению, он еще не знал основ актерского мастерства и по-прежнему полагался на подражание Джеймсу Дину. Показательно, что Тейг был вполне доволен выступлением Хопкинса, несмотря на мнения скептиков. Вдохновившись снова, Хопкинс решил – не посоветовавшись с Эдвардсом, с которым возобновил суррогатные отношения «отец – сын», – искать более обширные знания и опыт. Он пресытился уэльской драматургией и уже, как подозревал Эдвардс, подумывал о лондонской сцене, хотя лично никогда не видел ни одной значимой театральной постановки в Лондоне.

Хопкинс поспрашивал своих товарищей «а-ля» профессионалов из турне Тейта и выяснил, что «Театральная библиотека» («Library Company») Дэвида Скейса в Манчестере значилась среди самых авантюрных и доступных. Он немедля написал Скейсу с просьбой о прослушивании. Скейс пригласил его в Лондон, где тем летом он проводил прослушивания для новичков в «Театре искусств» («Arts Theatre»). Хопкинс подготовил два отрывка: предсмертный монолог из «Отелло» и отрывок из драмы «Монна Ванна» Метерлинка. Скейс был поражен выбором в виде Метерлинка и, так же, как и Эдвардс, энергией, с которой выкладывался Хопкинс. И предложил Хопкинсу работу в качестве ассистента помощника режиссера, с возможностью обучения и

небольшими ролями на сцене. Хопкинс поблагодарил Тейга, попрощался с ним еще до постановки пьесы про Гитлера и направился в Манчестер.

Хорошо видно, как Хопкинс воспринимал свой разрыв отношений со Скейсом после первого успеха в карьере. Репутация Скейса была репутация театрального новатора, и его путь к цели был стремительным, хотя и извилистым. Родившийся в Лондоне сын каменщика, любивший покупать за шиллинг билет на балкон в театр «Олд Вик», он устроился работать на «BBC» инженером звукозаписи. Там он познакомился с Джоан Литтлвуд – сценаристкой в отделе, – и так началась их большая дружба. Когда Литтлвуд перевелась в Манчестер, Скейс последовал за ней. А позже она предложила присоединиться к ее принципиально новой «Театральной мастерской» («Theatre Workshop»). Скейс женился на актрисе Розали Уильямс, с которой его познакомила Литтлвуд, и все втроем в 1945 году они основали «Мастерскую».

Скейс ушел от Литтлвуд, когда «Библиотека» в Манчестере пригласила его выступить в качестве режиссера постановки одной из его любимых пьес – «Вольпоне»[44]. Найти новые таланты стало для него приоритетной задачей. Всегда осведомленный о капризах коммерческого театра и о трудностях, испытываемых бедными новичками, он с особой гордостью проводил свои ежегодные прослушивания, просматривая примерно по 150 кандидатов. Однако будучи занятым управлением коммерческим предприятием, Скейс был откровенен относительно своего времени и возможности всестороннего обучения для кого-то столь же неопытного, как Хопкинс.

«Я подозреваю, что он очень скоро разочаровался, ведь я почти ничего не давал ему делать. Он побыл несколько раз статистом – маленькая роль из пьесы „Странный парень“ („The Quare Fellow“), – и ничего больше. Тем не менее он произвел на меня большое впечатление. Он выделился. В основном из-за своей страсти к работе, которая откровенно проявлялась в искренних восклицаниях».

За три месяца работы Хопкинс в основном служил ассистентом помощника режиссера, используя опыт, полученный с Фрэнком Данлопом в более раннем туре вместе с Питером Гиллом. Он бесспорно показал себя большим тружеником – часто хвастался физической выносливостью своего отца и старался превзойти его, – но в то же время ненадежным из-за своего непостоянства. Перед Скейсом встала неразрешимая дилемма, и он посоветовал Хопкинсу получить надлежащее актерское образование. «Очевидно, что он и сам хотел этого, и не думаю,

что „Библиотека“ была для него подходящим в этом плане местом, я так ему и сказал. Я посоветовал ему пойти куда-нибудь вроде театральной школы „Ист 15“. Но, разумеется, он меня не послушал. Он все делал по-своему». Скрепя сердце Скейс решил его уволить.

Восемь лет спустя, когда Хопкинс добился успеха в кино и размышлял о своих первых театральных устремлениях, он с недовольством отзывался о Скейсе, в частности в одном из своих первых уже «звездных» газетных материалов. «Evening Standard» давала хронику его жизни, начиная с Порт-Толбота, и сообщала, что он «получил отставку, после того как подрался в театре… Дэвид Скейс сказал ему, что помощнику режиссера не подобает быть замеченным в драке, бить кулаком кого-то в лицо… Он велел ему уйти на пару лет и остыть».

Хопкинс дал газете «Standard» объяснение, в котором слышатся извинительные нотки: «Думаю, все дело в том, что в уэльсцах присутствуют славянские черты. По сути, мы как куча маниакально-депрессивных типов». Сегодня Скейс смеется над таким «озорством» подобных статей и говорит, что все это неправда. «Я везде читал о том, что это он стукнул кулаком в дверь, но я такого не припоминаю». Питер Гилл, потерявший на данный момент связь с другом, утверждает: «Да, Тони был еще тот выдумщик. Но там еще примешивались злость и непостоянство. А вот это было уже опасно. Я помню некоторые эпизоды, когда он причинял убытки, бил зеркала и так далее. Но это – отражение сильного волнения того времени. Тогда происходили эпохальные события. Тони был возмущенным, разочарованным человеком. Я уверен, без жертв не обошлось». Дэвид Скейс говорит: «Были ли жертвы? Я бы не удивился. Тони был необычным мальчиком. Во всем, что он делал, всегда присутствовал элемент неожиданности».

# Глава 4
# День или два на гонках

«Все, что он любил пить, измерялось пинтами», – говорит актер Рой Марсден, который имел честь стать первым человеком, с которым Хопкинс решил проживать добровольно.

«Мы практически нищенствовали и едва находили средства на пропитание. Поэтому мы часто ходили в китайскую забегаловку, где Тони заказывал огромную-преогромную кучу жареной картошки. И конечно, макал ее в пиалу с вустерским соусом[45]. Естественно, он от него сильно потел. Потел ужасно. И поэтому ему приходилось пить лагер[46], и пить литрами, чтобы залить это жуткое блюдо. И конечно, от этого он потел еще больше. Я беспокоился о его здоровье. Я никогда не видел, чтобы кто-то так сильно потел. А для него это было обычным делом. Он был немного диковатым во всем, что делал».

Жизнь после Манчестера, протекавшая по большей части в компании Роя Марсдена, который сам боролся за каждую стоящую работу в театре, походила на взлет и падение качелей: от драматических несчастий – к большой радости. Будучи предначертанными, эти дружеские отношения, как и предшествующие, должны были бы стать недолговечными, как жизнь бабочки; они же стали самым вдохновляющим общением после дружбы с Гиллом. До той поры Хопкинс с подозрением относился к традиционному формальному обучению: он считал, что вполне мог учиться самостоятельно, несомненно в присутствии таких покровителей, как Рэймонд Эдвардс или Дэвид Скейс. Усердной работы – с энергией-то Дика, – казалось, хватит с лихвой. В конце концов, она и построила империю Дика. А пока… Хопкинс сознавал, что его прогресс был слабоват, и неожиданно для себя он понял, что одного только сильного желания недостаточно. Юморной настрой Марсдена помог ему пережить очередной кризис.

Марсден был младше Хопкинса на три года, но имел большой опыт за плечами. Годом ранее он устроился в театр, обитавший в складских помещениях в Ноттингеме, под руководством Вэла Мэйя. Он, как и все новички, работал ассистентом помощника режиссера и делал свои первые шаги как актер, играя роли второго плана под режиссурой главы театральной труппы Роя Баттерсби. В этот период Хопкинс впервые постучал в дверь к последнему. Хопкинс практически не задержался в Лалстоне, чтобы поиграть на рояле, и уже повторно собирал чемоданы и

отправлялся в Ноттингем, имея не более пятерки фунтов в кармане и влекомый слухом, что наклевывается вакансия. Вэл Мэй взял его, предложив несколько фунтов стерлингов в неделю и пообещав небольшую роль. Энтони назначили ассистентом помощника режиссера – шаг назад по сравнению с манчестерской «Библиотекой».

«Я скажу вам, каким я его запомнил в нашу первую встречу, – говорит Марсден. – Он был воплощением энергии. Страсть из него так и перла. У него имелись легкие заморочки – но кто без них, – и не было никакого уэльского акцента. Был английский. Должно быть, он посчитал это необходимым требованием, чтобы попасть на прослушивание в британский театр. Что говорит красноречивее всяких слов о том, куда он двигался и для чего все это было нужно».

Молодые люди решили вместе найти жилье и отправились на поиски, следуя объявлению на окошке газетного киоска. Оно привело их к близкой дружбе и морю приключений, которые по сути стали круговоротом чувственного подросткового беспредела, которого так не хватало Хопкинсу «Да, мы были студентами, – говорит Марсден, – проходили через все прелести студенческой жизни и зарабатывали кое-какую мелочь, на которую и жили. Тони – потрясающий друг. Напористый и по-своему жестокий – эта жестокая беспощадность была всегда направлена на невеж и задир и никогда – на друзей. Он любил хорошую еду, любил выпить…» Квартира, которую они нашли, находилась выше по дороге от театра в просторном викторианском кирпичном доме.

«Дом принадлежал польской паре, которая и слова не могла произнести по-английски. У них была дочь, лет двенадцати, которая жила в другом польском доме на другой стороне Ноттингема. Так что временами она приходила, чтобы переводить и устранять возникающие непонимания между сторонами. А их хватало вдоволь. Место было кошмарным, прямо как лагерь для военнопленных. После 22 часов нам не разрешалось пользоваться туалетом, а двери запирались на засов изнутри. Приходишь домой поздно, а они закрыты. А мы с Тони, понятное дело, будучи актерами, были вынуждены возвращаться поздно. Наша же квартирка – крошечная комнатка с кроватью и кушеткой – была как раз на самом верхнем этаже здания. Так что нам приходилось прорываться, минуя комнаты других людей. Зрелище то еще: мы на цыпочках, спотыкаясь, пробираемся в темноте, всегда с парой бутылок лагера в руках – нашего обязательного спутника».

После некоторых уговоров Рой Баттерсби подкинул Хопкинсу роль в «Мальчике Уинслоу» («The Winslow Boy»). «Самая идиотская роль для Тони, которую только можно представить, –

говорит Марсден. – Вся труппа с тихим ужасом наблюдала, как Тони бился над английским салонным спектаклем». Пьеса имела свои преимущества в виде приличной популярности, за коей последовало неизбежное турне: по церковным залам, футбольным полям в Ноттингеме, Ньюарку, Грэнтему и далее по списку. Хопкинс и Марсден наслаждались весельем. Марсден вспоминает:

«Думаю, он вылез из своей раковины, если таковая была. Мы развлекались – тем не менее Тони был довольно настойчив в том, что касалось его предпочтений. Он всем видом выражал свое огорчение. Да, мы были подавлены. Я из скромного Ист-Энда[47], Тони из Уэльса – мы завидовали тем исполнителям, у которых были воспитание и социальные возможности жить с некоторой изысканностью. Мы находились в той ситуации, когда нам на ходу приходилось обучаться всем этим изыскам городской жизни, так что и в этом смысле мы тоже были студентами. Мы часто делились своими переживаниями и расстройствами по поводу того, кто мы есть и откуда. Помню, к примеру, как труппа поехала с пьесой в Кембридж и как мы с Тони жили в одной комнате. После спектакля все актеры разбежались по всяким кафешкам и правильным ресторанам. Тони поступил совершенно по-другому. „Пошли в паб“, – сказал он. И мы пошли. Он не подчинялся этой скучной, старческой фигне. Он был немного аутсайдером».

Марсдена забавлял настолько индивидуальный образ жизни Хопкинса. «Первыми на ум приходят его дурацкие ботинки, которые он всегда носил: большие, грубые башмаки, как будто шлюпки на ногах. Мы называли их „Blakleys“ из-за стальных нашлепок, которые помогали обуви дольше прослужить. Думаю, они даже повлияли на его осанку и поспособствовали появлению присущей ему авторитетности, которой он обладал как актер и как человек».

Марсден также находил «всемирно знаменитый темперамент» Хопкинса забавным.

«У меня в памяти сохранилось, как труппа готовила декорации для выездных постановок в каком-то из провинциальных залов, где одна очень высокомерная помощница режиссера – леди, которая любила покрасоваться перед своим начальством и обращалась с подчиненными с некоторой пренебрежительностью, – стала повсюду раздавать указания. Она заметила картину в золоченой раме, которая сломалась во время транспортировки, схватила Тони и сказала очень унижающим тоном: „Исправить“. Тони спокойно спросил: „Как?“ А она ему так очень грубо: „Прибей гвоздями, гвоздями“, как будто он имбецил какой-то. Тони взял чертовски большой молоток, шестидюймовый гвоздь и забил его прямо в раму, чтобы скрепить ее. Женщина

сделала ошибку, что разговаривала с ним таким тоном, вот он и взорвался! Он швырнул молоток в ее сторону, а она стала как вкопанная, так как молоток отлетел в журнальный столик, просвистев мимо ее пятой точки и сделав г-образную выбоину в стене позади нее. Тони развернулся и ушел. На что она не сказала ничего, ни единого слова. С тех пор она обращалась к нему с поразительным уважением».

Удивленный Марсден полагал, что эти вспышки отражали «какую-то накопившуюся, подавляемую реакцию на его прошлое, – Уэльс, да, впрочем, на что угодно. Он действительно ненавидел подобную дедовщину». Другой близкий друг того времени комментирует: «Тони очень многое пережил в детстве: не плохое обращение, как мы читаем в газетных заголовках сегодня, а негативное давление со стороны семьи, Дика. В течение 15 лет он сдерживался. Он никогда не выпускал пар, потому что было не перед кем. Рано или поздно все это должно было вырваться наружу, и именно это послужило причиной алкоголизма и всех его демонов, о которых он говорит».

Во время кембриджского пробега «Мальчика Уинслоу» Марсден воспринял вспышки гнева как спуск пара против плохого обращения в сложившейся неофициальной театральной иерархии. «Он был, с позволения сказать, немного потерян. Но вместе с тем он был актером в полном смысле этого слова, в том смысле, что он мог делать то же, что и ведущие актеры. С такой небольшой подготовкой техники, силами постепенного осмысления, он мог. И подобное врожденное умение сделало его нетерпеливым относительно недостатков других. Он часто и много раздражался и сетовал: „Твою ж мать! Ты только посмотри на этого звездюка! Что он себе думает, что за хрень он вытворяет в последнем акте?“» Обычно трудовые будни складывались из работы, душевных тревог и последующего исцеления. Друзья вечерами выступали, потом отсыпались, потом отправлялись в паб за едой и выпивкой. «А потом мы шли пешком в Кем[48], ну и Тони просто кричал. Кричал и вопил, пока не изматывал себе легкие, а голова не прояснялась. После чего мы тащились назад в театр и снова играли спектакль».

Марсден также стал свидетелем любовных отношений Хопкинса. Среди некоторых членов труппы бытовало возмутительное мнение, будто Тони – гей. Марсден публично заявляет:

«Актеры, как известно, стервозны. Но мы с Тони всегда разговаривали откровенно, делились множеством секретов, равно как делили житье-бытье. Не было никакой неясности относительно его сексуальных предпочтений. Да, он находился в

поиске: чтобы познать самого себя, преодолеть огромную нехватку чувства собственного достоинства, похоронить свою бессмысленную злость – это занимало его. Соответственно, времени на девушек не оставалось. Это напоминает мне схожий этап в жизни другого моего хорошего друга, Саймона Каллоу. Мы с ним подружились в театре „Траверс“, и все три года, что мы знали друг друга, он не сделал ни малейшего усилия, чтобы найти себе сексуальную партнершу или построить отношения. Он был полностью охвачен своими амбициями. Так же и Тони».

Тем не менее в Кембридже произошло некоторое послабление. На памяти Марсдена, Хопкинс находился в редком состоянии равновесия, когда они повстречали одних привлекательных поклонниц театра. Неожиданно Хопкинс «запал» на одну, притяжение оказалось взаимным. Компания разошлась, и он повел свою зазнобу гулять по усыпанному осенними листьями Кему. Марсден рассказывает:

«Я не ожидал увидеть его той же ночью. Я подумал, мол, о'кей, он настроен на ночь страсти под открытым небом. Я увижу его всего раскрасневшегося и сияющего утром. Но все вышло совсем иначе. Тони вернулся через час взъерошенный и пристыженный. Мне хотелось узнать, что же за катастрофа такая произошла. Он ответил: „Все кончено, я никогда не смогу больше показаться на люди. Это было ужасно, ужасно, ужасно!“ Что, как я догадался, означало – его выход оставлял желать лучшего. И что, как я понял, напрямую было связано с количеством выпитого пива!»

Вернувшись в Ноттингем, в польскую лачугу, Хопкинс возобновил свои походы в кино и заговорил о попытке найти работу в театре в Лондоне. «Он пользовался своей картой „Эквити“[49] почти каждый день, чтобы бесплатно пройти в кинотеатр. Но он никогда не говорил о планах сделать карьеру в кино или о чем-то столь же претенциозном. Он просто хотел получить работу получше. И тогда я посоветовал ему написать в RADA и получить там надлежащее образование. К моему удивлению – ведь он был субъектом упрямым, – он так и сделал».

Изменение карьерной стратегии произошло непосредственно из-за теплоты дружбы Хопкинса с Марсденом, дружбы, описываемой другими как братство. «Если бы мы сегодня жили рядом, – говорит Марсден, – мы бы часто виделись и были бы такими же друзьями, как тогда. Я знаю это. Я ценил время, которое проводил с Тони, и ценил его уникальность. У него была – и есть сейчас – „прямая связь“ с внутренним миром. Все актеры ищут этого. Один на тысячу, а может, на несколько тысяч, находит. А Тони с ней родился».

Марсден попрощался с Хопкинсом в начале лета 1961 года и увидел его снова через четыре года, когда Хопкинс окончил RADA и начал свой большой подъем. «Мы встретились снова на Литтл-роуд в Фулеме, когда я валялся под машиной, пытаясь ее починить… да, этим сейчас точно никто не будет заниматься посреди Литтл-роуд. Тони подошел, но я его не видел. Я только увидел огромные, толстые башмаки. Только их. Тогда я и понял, что это он. Я тут же выпалил: „Ага, Тони!“ – точно так же, как и четыре года назад. Он не изменился, разве что в одной существенной детали: он снова стал уэльсцем. Очень спокойным уэльсцем, с изумительным голосом долин на своем месте. Хвала Богу, он отказался от своих усилий быть типично британским актером. Думаю, он только начинал принимать себя таким, какой он есть на самом деле».

При подаче заявления в RADA Хопкинсу дали наказ сначала связаться с местным советом насчет гранта. Совет графства Гламорган выделил необходимые семь фунтов в неделю. После чего Хопкинс дважды проходил прослушивания в RADA, пока в июне ему не сообщили, что он получил место в семестре, который начинается в октябре. Для прослушивания он выбрал, как обычно, кусок из «Отелло» (однако в этот раз речь Яго) и отрывок из чеховского «Медведя».

В первую неделю октября он сидел в столовой RADA в центре Лондона и знакомился со своими попутчиками на первом этапе пути, который приведет многих к театральным высотам. Среди них были Саймон Уорд, Брайан Маршалл, Айла Блэр и Эдриан Рейнольдс. Рейнольдсу, позже руководителю театра «Хеймаркет» (Haymarket Theatre Company), тогда было восемнадцать, он был самым младшим в группе, и, к слову, он был сыном редактора «Birmingham Post». Его субсидировал грантом Совет Уорикшира, и как говорит Рейнольдс, «меня потянуло на актерство в надежде когда-нибудь увидеть Дебру Пейджит, в которую я влюбился после того, как моя мама сводила меня в бирмингемскую киношку на фильм „Райская птичка“ („Bird of Paradise“)».

Рейнольдс вошел в столовую последним и увидел, как Хопкинс доминировал над хаотичной толпой, так же легко, как это бывало с Говардом Хопкинсом, Эвансом, Джонсом, Хэйсом, Брэем, Гиллом и Памелой Майлз. «Я увидел необузданного парня в желтоватом тренче (последний выглядел так, как будто крайне нуждался в стирке), который разглагольствовал с сокурсниками и ораторствовал налево и направо». Рейнольдс был моложе Хопкинса на пять лет и мгновенно, как и многие другие, «попал под неповторимые чары молодого человека». Хопкинс, как ему показалось, был дерзким. «Это была внешняя оболочка. Я узнал

это позже, когда мы стали очень близкими приятелями. Он был в смятении, в нем скрывалась какая-то невыразимая боль. И он утаивал ее под этим показушным бахвальством».

В театральном зале RADA студентов просмотрел Джон Фернальд, одиозный гуру RADA, чей метод перевернул вверх ногами традиционный подход к тому, что Рейнольдс называет «британской салонной игрой». Фернальд был агрессивным директором, имел большой успех в коммерческом театре и, по словам телевизионного актера Питера Бэкворта, был контрактным учителем, который «намеревался сломать шаблонное обучение». Рейнольдс вспоминает: «Он посмотрел на нашу группу и сказал: „С этого дня вы профессионалы. Это уровень, которому вы будете соответствовать и по которому вас будут оценивать. Если вы не дотягиваете – вылетаете“». Рейнольдс обращает внимание, что «такой подход был лучше всего, потому что он мотивировал. Это было время еще до того, как RADA стала нуждаться в грантах, чтобы выжить. Все сводилось к таланту и прилежанию. Никаких глупостей или прогулов. Ты попадал туда только потому, что сам безумно этого хотел, и нужно было чертовски хорошо работать, чтобы произвести впечатление на Фернальда и получить лучшие роли на финальных экзаменах».

Хопкинс принялся за учебу с энтузиазмом, сначала сняв в Северном Финчли[50] квартиру с Виктором «Алексом» Генри – однокашником, чья впечатляющая карьера оборвется из-за рокового дорожного происшествия, когда ему будет чуть больше тридцати. Позже Хопкинс переедет в квартиру в Килбёрн[51] с Саймоном Уордом. Уорд, начинавший с молодежного театра, поступил в RADA с благоговейным восторгом, но, в отличие от Рейнольдса, разбавил его до скептицизма. «Фернальд высказался отлично, – говорит Уорд, – но проблема в том, что в образовательном процессе не наблюдалось никакой последовательности. Все эклектично. В каком-то смысле это увлекало, но с другой стороны дезориентировало. Помню, как на меня летели очень странные пассажи премудрости. Один учитель говорил: „Когда вы на сцене, вы меряетесь силами с самими ангелами, а Иисус Христос сидит среди зрителей“. Я подумал: „Что? Че за хрень?“»

Питер Бэкворт, преподаватель техники, признавался в «несвязности» системы обучения. «На временной основе в академию пригласили таких замечательных людей, как Владек Шейбал, Робин Рэй и Алек МакКоуэн, чтобы расширить штат сотрудников в лице Джудит Гик, Ив Шапиро и преподавателя сценической речи Клиффорда Тернера. У каждого из них была

своя теория актерской игры, это правда, но, думаю, это придавало еще больше интереса и оставляло за студентами бесценное право выбора». Уорд не был в этом так уверен, но думает, что Хопкинс прилепился в особенности к двум учителям: шведу Яту Малмгрену и шотландцу Кристоферу Феттису, как к главным приоритетам. «Ят и Феттис пропагандировали духовную концепцию. Энергетический куб. Мотивационный импульс от духовного видения. Все это приглянулось мистическому сердцу Тони. Он с неистовством ухватился за эту идею. Для него это стало как Священный Грааль, что в некотором смысле навредило ему, потому что через год Ят уехал, и люди вроде Тони, которые ловили каждое его слово, сели в лужу недоучками».

Рейнольдс наблюдал одержимость Хопкинса концепцией Малмгрена и Феттиса о «духовной игре», но, как ему казалось, они лишь стимулировали природный талант Хопкинса. «В нашу первую встречу с Тони он уже обладал всем этим. Помню, как я увидел Виктора Генри и его, еще в самом начале, в какой-то непонятной якобитской пьесе – я не мог оторваться. Хопкинс пришел самодостаточным, с готовым талантом. Феттис повлиял на него, направил его душевные очи, но Тони как никто из нас обладал природным чутьем».

Питер Бэкворт сказал, что он не выделял лично Хопкинса, а отмечал всегда «умение и желание». Однако Рейнольдс, который с Уордом и Генри стали самыми близкими союзниками в RADA, настаивает, что его «никогда не оставляли незамеченным». «Тони был уязвим по характеру, подпал под чары занятий с Ятом и настороженно относился к очень технически точному методу исполнения Бэкворта. Когда Бэкворт устраивал импровизацию без сценария, Тони просто таял. Я утыкался в пол и думал: „Господи, пожалуйста, только не я!“ Тони тоже так делал, но, поскольку он был заметно более умелым актером, Бэкворт, к сожалению, любил выбирать его, а при Бэкворте Тони обычно сникал».

Соперничество за главные роли в сессионном экзамене завладело умами всех амбициозных студентов, и в этом отношении Джон Фернальд продемонстрировал принципиальный недостаток. Рейнольдс рассказывает:

«Больше всего приходилось зубрить в последние два или три семестра. Со стороны приходили приглашенные режиссеры, чтобы поставить свои произведения и обучить нас, как нужно себя вести в профессиональном театре, и такой подход – беспристрастный. А проблема Фернальда заключалась в том, что он с одержимостью проталкивал своих любимчиков. Например, Тони и я страдали, пока рядом была Сьюзан Флитвуд: Фернальд зацикливался на ней в ущерб всем остальным. Она играла три

семестра подряд в экзаменационных спектаклях и получила три золотые медали, что просто неслыханно. Потом она добилась успеха в театре, но не стала сияющей путеводной звездой, как надеялся на то Фернальд. Это особенно грустно, когда видишь, как обходят вниманием других отличных актеров. С Джоном Хёртом и Дэвидом Уорнером происходило то же самое непосредственно перед появлением Тони. Фернальд также их не замечал. Он отвлекался на Флитвуд, Инаго Джексона и других любимчиков».

Хопкинсу дали заметную роль в «Вальсе тореадоров» («Waltz of the Toreadors») Жана Ануя, в «Поживем – увидим» («You Never Can Tell») Бернарда Шоу, и он недолго участвовал в заграничных гастролях. Рейнольдс заверяет, что из-за фаворитизма расстраивался не только Хопкинс, но и остальные. «Тони обожал Чехова, хотя читал в принципе не очень много. Так случилось, что „Дядя Ваня“ значился программным произведением, и вся академия думала, что именно ему достанется роль Вани. Он был совершенно к ней готов. Но он остался незамеченным в пользу любимчика Фернальда. Хопкинса это глубоко ранило». Рональд Пикап, который был зачислен спустя два семестра после Хопкинса, считает, что «Фернальд был слегка чокнутым, пусть и типично по-театральному, что часто кажется привлекательным. Большой вклад, который он внес, заключался в изменении традиционно скучного подхода к обучению в RADA и в открытии нам – мне, Тони и всем остальным из той эпохи – микрокосма жесткости театральной жизни. Тот факт, что кастинги часто приносили разочарование, только помог показать, какова реальность снаружи – в этом смысле нельзя сказать, что Фернальд был плох. Так или иначе, благодаря ему мы учились».

Во время рождественских и пасхальных каникул Хопкинс вернулся в Уэльс и периодически помогал родителям в «Ship Inn». Он с большим желанием стал прикладываться к спиртному, но и с не меньшим общался с друзьями Дика и Мюриэл, которых он встречал и которых обслуживал. Вернувшись в Лондон, они с Саймоном Уордом переехали в две комнаты в Килбёрне, но продолжали «наталкиваться» на радушие Эдриана Рейнольдса, оттягиваясь в его берлоге в Мэрилебоне[52]. Поглощенный процессом обучения Хопкинс казался безмятежным, а потом он влюбился.

Уорд, Рейнольдс и Марсден – все принимали переменчивые особенности актерской натуры и сдержанность Хопкинса в дружбе. Он был приветливым и остроумным (хотя байки особо не травил), но в его личности всегда оставались территории с запретными зонами. Саймон Уорд подмечает: «Он выработал

способность мгновенно вливаться в веселое общение, но никогда не рассказывал про Уэльс, свою семью, других своих друзей. Ты с ним тусуешься, пьешь, делишь финансовые траты, но знаешь, что никогда не подберешься к нему совсем близко. Всегда существовала некоторая дистанция». Рой Марсден возражает: «Тони предпочитал полный разрыв [в отношениях]. Думаю, он воспитал в себе умение жить главным образом одному, полагаясь только на самого себя. Когда мы уехали в Лондон, не было никаких ностальгических воспоминаний, ни писем, ни звонков. Но не путайте это с человеческой холодностью. Он человек с теплым сердцем. Думаю, он, как большинство из нас, надеялся найти родственную душу».

Свои первые серьезные интимные отношения в RADA Хопкинс пережил с Микель Ламберт – молодой американской актрисой, которая училась курсом младше. Она сразила его вмиг. «Тони любил помогать другим актерам, – говорит Рейнольдс. – Подобный великодушный обмен опытом сопутствует многим гениальным, талантливым людям. Он много помогал мне. У Ята Малмгрема мы проходили теорию актерского мастерства, которая основывалась на танцевальных движениях, и я не вполне ее понимал. Как-то вечером на празднике в Чок-Фарме[53] Тони за пять минут объяснил мне все, что Ят пытался сделать за несколько недель. Думаю, это преимущество возраста и опыта».

Микель Ламберт и Хопкинс были ровесниками и обладали одинаковыми знаниями, что Тони использовал, чтобы вмиг разжечь страстные отношения. Эдриан Рейнольдс наблюдал, как зарождалась новая дружба, и видел, как Хопкинс сначала расцвел в ней, а потом запаниковал.

«Академия действительно стала нашим домом, и вся жизнь, все эмоции протекали там. Тони всегда находился в каком-то напряжении. Он был ранимым, а Микель добавила ему сумятицы. Казалось, тема секса вообще его смущала. Я знал, что он был влюблен, но не думаю, что ему так уж этого хотелось. Его это отвлекало, запутывало, он пытался убежать от всего этого. Он уходил от действительности, погружаясь в игру на фортепиано. Он играл необыкновенные песни собственного сочинения. Он был романтиком, но скорее трагиромантиком».

Хопкинс и Ламберт были близки несколько месяцев, но речи о возможности долгосрочного союза никогда не шло. «Он не дал выхода своей сексуальности, – говорит Рейнольдс, – и из-за этого стал вспыльчивым. Влюбленность принесла ему еще больше расстройств, поэтому он пытался погасить ее и держаться подальше от подобных вещей».

С Уордом, Генри и Рейнольдсом Хопкинс закрутился в

водовороте студенческих вечеринок – нечто вроде отвлекающего средства. «Когда он был счастлив, он был потрясающим собеседником, с парой пинтами пива в животе, – говорит Уорд. – Тогда проявлялась вся его уэльская загадочность. Фернальд сделал ему большое одолжение. Славные деньки RADA с его режимом закончились, и таким образом уэльскость Хопкинса расцвела. И вот на всех вечеринках он распространял ее на всех нас, будучи довольно очаровательным». Фишкой Хопкинса на вечеринках стало гипнотизировать Рейнольдса. «Он действительно обладал силой гипноза, – говорит Рейнольдс. – Одному Богу известно, откуда у него эти штучки. Он щелкал пальцами, и я вырубался. Почти все обожали его за это. Остальные ненавидели. Он такой человек, который находил яркий отклик в душах окружающих. Его либо любили, либо ненавидели. Многие ненавидели его только за его личное обаяние». Саймон Уорд здесь соглашается, но обращает внимание, что напор Хопкинса порой усложнял его отношения даже с преданными ему друзьями. «С ним было весело жить, но, должен признать, он сводил меня с ума своей одержимостью. Для него было вполне нормально сидеть всю ночь напролет и изучать текст. Мне осточертел постоянный свет по ночам, так что в один прекрасный день я плюнул на все и съехал».

Хопкинс сам описывает учебу в RADA как «трудную и изнурительную». Он не мог тогда управлять своими талантами и, как он говорит, все время сидел на кофеиновых таблетках. «Это была гонка, но она научила меня всему необходимому. Дисциплина? Я и понятия о ней не имел, пока не попал туда. Я думал, это будет типа: не пей пиво, не делай того, не делай этого. Но все было совершенно иначе. RADA дала мне понимание направления. Тот выбор, который ты делаешь каждый час или каждый день, это и есть ты».

Летом 1963 года Рейнольдс получает диплом RADA, а Хопкинс, как и следовало ожидать, серебряную медаль. Окончание учебы мгновенно обозначило новую границу ответственности. И снова, как и в начальной школе Гроуза, он вмиг ставит точку в этой главе жизни, прощается с кругом друзей и движется дальше. Микель Ламберт остается в прошлом, вскоре она возвращается в Америку и исчезает из поля зрения. Ее отъезд только приветствовался: таким образом отпала дилемма с сексом и теперь Хопкинс мог переориентировать полученный в провинции театральный опыт, который, как он интуитивно полагал, позволит ему экспериментировать и в конечном счете заполучить главные роли в Уэст-Энде[54]. «В нем всегда было какое-то помешательство, – замечает Рейнольдс. – Он должен был

обойти Бёртона – забудьте, что Хопкинс или другие говорили, отрицая это. И фильмы чрезвычайно привлекали его внимание. Он их анализировал. Мы пошли на „Невинных“ („The Innocents“, фильм Джека Клейтона 1961 года), снятых по роману Генри Джеймса. Там идет речь о гувернантке, которая борется со злом в своих подопечных. Фильм вызвал целую дискуссию на 25 минут. Мы стояли на тротуаре позади „Карлтона“[55], на улице Хеймаркет, анализируя, являлись ли дети действительно воплощением зла или все это были фантазии гувернантки».

Серебряная медаль и указание на новое направление, полученное в RADA, радовали Хопкинса, но он по-прежнему нервничал и не желал возвращаться в «болото» Уэльса, пока не получит работу в своей области. Он вновь решает обратиться к Дэвиду Скейсу – намерение, которое демонстрирует, что он не желает принимать поражение в театре, – но прежде чем он успел это сделать, Клайв Перри, художественный директор нового театра «Феникс» («Phoenix Theatre») в Лестере, попросил, чтобы ему показали нескольких новых выпускников академии. Хопкинс отправился на прослушивание на площадь Смита[56] в июле, спустя несколько дней после окончания RADA. Он представил вниманию Перри речь генерала из «Вальса тореадоров» и подкупающий отрывок из монолога Чарльза Кэндемина – из обожаемого в RADA произведения «Неугомонный дух» («Blithe Spirit») Ноэля Кауарда.

«Кэндемин просто меня пленил, – говорит Клайв Перри, ставший первым руководителем „Феникса“. До этого он работал в кембриджском „Обществе Марлоу“[57], получил стипендию от телекомпании ABC и поработал ассистентом руководителя театра „Касл“ („Castle Theatre“) в Фарнеме. – Мне было двадцать шесть, примерно столько же тогда было Тони, я был очень нагружен – хотя это была большая честь – делами моего первого театра, который стал заменой прекратившего свое существование „Королевского театра“ в Лестере. Я понимал, что нашу труппу впереди еще ожидает борьба, поэтому мы остро нуждались в каждом хорошем таланте, который только смогли бы найти».

Перри тут же сказал Хопкинсу, что он получил работу, и попросил его подготовить роль Андершафта в пьесе „Майор Барбара“ Бернарда Шоу, которая станет одной из премьер театра. Хопкинс сел на поезд в Уэльс, сдерживая свой восторг, и с нетерпением ожидал момента, когда нужно будет собирать вещи в Лестер. Он переехал в сентябре, за несколько недель до открытия театра, и снял жилье со случайными знакомыми из RADA: Дэвидом Райалом и Виктором Генри – с последним Перри тоже заключил контракт. Таким образом, началась

девятимесячная работа, которую Хопкинс впоследствии счел напряженной и не приносящей удовлетворения. Перри вспоминает:

«Он сказал, будто я не самый хороший режиссер, но, если честно, я не могу сказать, что мы когда-либо конфликтовали. Мне было тяжело помочь ему встать на ноги, это правда. Тони уже тогда постоянно пьянствовал и был довольно-таки буйным мальчиком. Он был нервным, конфузился в компании – такой же, как и сейчас. Думаю, трудности возникли из-за того, что я был поглощен тем, чтобы раскрутить театр, а он – тем, чтобы быть Тони Хопкинсом. В культурном отношении Лестер сравнивали с кладбищем, через которое иногда проезжали автобусы. Мы были теми автобусами. В театре было 274 места и очень хорошая труппа. Но время и финансовые требования по управлению были важны для меня. Мне приходилось очень много трудиться. Мы работали очень-очень быстро, и, полагаю, Тони это не нравилось. Позже он открыто заявил, что предпочитает уделять большее время на создание образа своих героев и что Дэвид Скейс выделял ему на это время. А я не мог. Мы ставили пьесу во вторник, в среду начинались репетиции новой, у нас имелось едва ли полторы недели на то, чтобы влезть в сроки с новой пьесой и поставить ее в прогон. Времени на истерики актеров не было, поэтому Тони так в полной мере и не сжился с нами».

На самом деле, у Хопкинса было мало шансов. На премьере по случаю открытия «Феникса» – в пьесе «Сваха» («The Matchmaker») Торнтона Уайлдера – он играл официанта. В пьесе Роберта Стори «Жизнь стоит прожить» («Life Worth Living») ему дали, как он считает, совершенно не ту роль – роль сельского помещика. Наконец, в обещанной пьесе «Майор Барбара» у него появилась подходящая возможность сделать шаг вперед – роль Андершафта, которую он построил, взяв в качесте прототипа своего отца. Перри «вполне удовлетворил результат», но он приберег похвалы для Хопкинса да его судьи Брэка в «Гедде Габлер» («Hedda Gabler»)[58] и его веселого Болинбрука в «Ричарде II»[59].

«Меня поразило, насколько в этих ролях кроется ключ к таланту Хопкинса. В его Брэке вы видите потребность Энтони познавать внутренний мир, ему нужно время, чтобы заглянуть внутрь персонажа и раскрыть его на сцене. Эту сильную сторону видно в его Ганнибале Лектере в „Молчании ягнят“. Играя Болинбрука, он чувствовал себя непринужденно, так как играл одну из главных ролей. Ему пришлось стать экстравертом. Он чувствовал себя куда счастливее, чем, когда, скажем, играл Марлоу в постановке „Ночи ошибок, или Унижение паче

гордости“ („She Stoops to Conquer“[60]). Когда у него было время проанализировать внутренний мир героя и отразить его и особенно когда он был вынужден побыть экстравертом – именно тогда и проявлялись его достоинства».

Хопкинс ограничивался общением со старыми знакомыми. Поздними вечерами он кутил с Райалом и Генри, но если мог, то предпочитал весь день валяться в кровати. Среди девятнадцатилетних членов труппы ему не удалось отметить для себя каких-то новых, достойных внимания друзей. «Боюсь, он пристрастился к выпивке, – говорит Перри, – и совершенно очевидно, не намеревался заводить новые знакомства. В разговоре он как-то сказал, что хочет снова поработать с Дэвидом Скейсом, кстати, моим другом. После окончания контракта со мной он намеревался двигаться дальше».

Самый тягостный момент, пережитый в Лестере, произошел в ноябре, когда мир содрогнулся от новостей об убийстве президента Кеннеди. Хопкинс находился за закулисами, вовсю шло действо «Майора Барбары» и готовился «Заложник» («The Hostage») Биэна[61], когда страшные новости прозвучали по радио. Влюбленный во все американское с его сверкающе-прекрасными образами, Хопкинс был опустошен. Эдриан Рейнольдс считает: «Частью притягательной силы Микель Ламберт послужил ее американский паспорт. Тони был зачарован Голливудом, Кеннеди и всем этим внешним лоском». Ответом на убийство человека, которого он считал первопроходцем либерализма и символом тайного побега, стало желание сесть и написать сердечное письмо с выражением соболезнования Жаклин Кеннеди. «Он персонифицировал ситуацию. Это обнажило в нем романтичность. В свою очередь, он достиг полного триумфа в своей карьере путем персонализации безумия Ганнибала Лектера. Он соотнес его с собой, сделал его образ печальным и сексуальным, что придало ему романтичности. В этом и заключается его гениальность».

Момент торжества Хопкинса за все время сезонного контракта с «Фениксом» наступил, когда производство «Эдварда II» Марлоу было перенесено в «Театр искусств» в Лондоне. «Я был действительно больше обеспокоен нашим ростом, итоговым разделением полномочий, чем успехами Тони, – говорит Перри. – Но я знал, что если удастся найти ему сольные роли, подходящие его уникальности – роли, где он был бы окружен персонажами, но при этом сам держался бы особняком, – вот тогда бы он невероятно преуспел». Перри смущенно усмехнулся: «Это, конечно, в том случае, если бы он смог держаться подальше от бутылки».

Возвращение в труппу Дэвида Скейса стало поводом для ликования Хопкинса, которое вскоре обернется самым большим унижением в его молодой актерской жизни. «Изумительно, как упорно он добивался своего, мужественно следуя своим убеждениям, и изловчился, чтобы снова вернуться ко мне, – говорит Скейс. – За три года, что мы знали друг друга, он сделал рывок в плане актерского мастерства. До академии в нем жила необузданная энергия. Теперь же он ее укротил, и я предвкушал нечто великое для нас».

За минувшие годы Скейс переехал из Манчестера в Ливерпульский драмтеатр, которым он восхищался издалека, и это взволновало его больше, чем что-либо в жизни. Здесь он смешал палитру из пьес, полных инновационной свежести – начиная от находок литтлвудской мастерской и заканчивая Аланом Оуэном, Биллом Нотоном и ирландскими классиками. Труппа состояла из тринадцати приглашенных актеров, как говорит Скейс, исключительно тех, которые ему нравились. Программа спектаклей 1964–1965 годов была уже составлена, и, заметив актерскую зрелость Хопкинса – «этот голос раскрылся как чертов цветок», – Скейс увидел в нем огромный потенциал и верил, что он станет их «визитной карточкой».

Джин Бот, ведущая актриса труппы, стояла в очереди, чтобы воздать должное новому уэльскому Бёртону:

«Он был холост, свободен, абсолютно уверен в том, как надо играть… вообще он был великолепен. Каждая девушка в труппе хотела бы с ним встречаться, но ко мне – ко всем нам – он был просто потрясающе доброжелателен. Он пил, но я никогда не видела его пьяным и помню, как однажды я немного перебрала на вечеринке после спектакля и поднялась к себе, чтобы прилечь. Он заглянул ко мне, чтобы просто проверить, как я. Я была поражена, а он был таким… таким заботливым. Он хороший человек и вне всяких сомнений самый блистательный актер среди нас. Все в труппе завидовали ему, и если было какое-то беспокойство о слабых его сторонах, так это то, что его голос слишком похож на голос Бёртона, и я порой думала, что это, должно быть, сдерживало его в творчестве».

Отныне у Хопкинса был в высшей степени насыщенный график, он светился от уверенности в себе и от доверия к нему Скейса. От пьесы к пьесе Скейс давал ему все более важные роли. В «Скандальном происшествии с мистером Кеттлом и миссис Мун» («The Scandal of Mr Kettle and Mrs Moon») Д. Б. Пристли он играл выдающегося Генри Мура. В пьесе «Всему свое время» («All in Good Time») Нотона (впоследствии превосходно экранизированной под названием «В интересном положении»

(«The Family Way») в 1966 году) он играл злодея Лесли Пайпера. В «Странном парне» («The Quare Fellow») Биэна он изображал Доннелли – тюремного надзирателя. Скейс вспоминает:

«Но зрелости он достиг в „Мандрагоре“ („Mandragora“) с Макиавелли, адаптированной Эшли Дьюкс. Хопкинс играл Каллимако и привнес в роль нечто, чего я прежде не видел. В этом отношении он был особенным: он тщательно готовился дома. Ты с ним работаешь, потом расходишься на ночь, а он идет домой и продолжает работать. В результате на следующее утро ты обнаруживаешь, что ему есть что добавить к тому, что вы вчера сделали. Это не то, что происходит с большинством актеров, у которых за ночь улетучивается импульс творческого потенциала, и вам наутро приходится „разогревать“ их около часа. Обычно они готовы работать лишь к 11 утра. Тони же был схож со Стивеном Беркоффом, который пришел ко мне на следующий сезон. Оба обладали даром прилежания. Результат их стараний можно видеть в такой пьесе, как „Мандрагора“ и позже в пьесе „Удалой молодец – гордость Запада“[62] („Playboy of the Western World“), где Тони сыграл Кристи Мэгона – его особое достижение у нас».

Звучащая уэльскость, которой Хопкинс поддался в RADA, оказалась немаловажной: мелодика его речи вносила новизну в образы, которые он создавал, – почти как завораживающий акцент Шона Коннери в фильмах с его участием. В пьесе «Воробьи не могут петь» («Sparrows Cant Sing»), с подразумеваемой «Театральной мастерской» идеей рассказать о жизни Ист-Энда, Скейс видоизменил несколько фраз чернорабочего с расчетом на «иностранный» акцент Хопкинса, но, когда дело дошло до кастинга в «Удальце» О'Кейси, никакого несоответствия отмечено не было. «В действительности я не очень хотел использовать эту особенность Хопкинса, – говорит Скейс, – поскольку полагал, что, черт возьми, нам это не сойдет с рук. Пьеса совершенно ирландская. Это будет просто смешно звучать. Но пришла Джин Бот и вступилась за него. Он был очень популярен, и фактически это принесло свою пользу. Она сказала: „Давай будь человеком, позволь ему сделать это“. И я подумал: „Ну, они же вроде все кельты, так что ладно“».

Последующий спектакль, говорит Скейс, один из лучших в драмтеатре, предлагал и вовсе откровенную уэльскость. «Уверен, что нашлись пожилые леди, которые, уходя из театра, говорили: „Интересно, из какой части Ирландии он родом? Очевидно, из какого-то нового места, о котором мы ничего не слышали“».

Недоступным для понимания Скейса или даже для самых близких Хопкинсу людей стало то, как быстро он отреагировал на

появление интереса к молодежному искусству и театру. Даже слепые признали обширные изменения, разворачивающиеся в массовой культуре, частично приведшие к падению традиционного британского консерватизма. Гарольд Уилсон, член лейбористской партии, стоял во главе неосоциализма, и его влияние быстро распространилось на весь оставшийся век. В начале шестидесятых происходил переломный период: большие налоги для богачей, оживленный рынок недвижимости, отсутствие безработицы, которая стимулировала потребительский интерес молодежи и, конечно, дала небывалую власть молодым. Свидетельством тому стало влияние на массы группы «Битлз» («Beatles»): 1964 год отмечен годом «Битлз», и не только как британского феномена, но и феномена всего мира. Параллельный феномен рождения Джеймса Бонда, начатый с «Доктора Ноу» («Dr. No») в 1962 году и всемирно успешного «Голдфингера» («Goldfinger») 1964 года, закрепил коммерческую жизнеспособность Британии. Обратной стороной торжествующего ПОПизма стала «воспаленность» театральной культуры, проявившаяся в серии новых блестящих работ по Пинтеру[63] («Возвращение домой» / «The Homecoming») и Осборну[64] («Недопустимая улика» / «Inadmissible Evdience»), и эпохальный прорыв таких пьес, как «Развлекая мистера Слоуна» Ортона («Entertaining Mr. Sloane»). «*Питер* Холл занимался двенадцатичасовой постановкой „Войны Алой и Белой роз“, – рассказывает Скейс, – ив воздухе витало ощущение обрушения всех барьеров. На самом базовом уровне, региональный акцент – ливерпульский у „Битлз“ и местный кокни – просочился в оксбриджский[65] оплот: телевидение и пиар. Произошло незабываемое слияние возможностей и надежд. У детей было достаточно карманных денег, и англичан радушно принимали в Америке… Это были перемены для всех и каждого». Такое странное слияние, по ощущению Хопкинса, происходило как нельзя вовремя. Как он скажет позже: «Прежние комплексы из-за моего уэльского происхождения ушли. Быть тогда в Лондоне значило быть в центре Вселенной – единственном месте, с которого стоило начинать карьеру».

Без ума от той атмосферы, Хопкинс играл на выезде с труппой Скейса в Лондоне, выступал в «Плейерс-театре» и присоединился к открытому прослушиванию на «Юлии Цезаре» («Julius Caesar»), грядущей постановке Линдсея Андерсона для «Английской театральной труппы»[66] в театре «Ройал-Корт»[67] («Royal Court»). Скейс отказывался отпускать его, но Хопкинс умолял дать ему возможность попытать удачу. Вообще Хопкинс обладал большим преимуществом, работая на него, –

приближенностью к «Ройал-Корту». Его старый друг *Питер* Гилл работал там, зачиная то, что впоследствии превратится в блестящую карьеру режиссера-сценариста, дублируя таких знаменитостей, как Питер О'Тул, и вынашивая свои первые режиссерские указания будущему помощнику. Гилл признается:

«Я был мальчишкой в „Корте“ тогда – в эпоху всеобщего оживления, рождения новых идей и талантов, – удивительное время. В том сезоне режиссерствовал Энтони Пейдж с Линдсеем Андерсоном на заднем плане. Я подрабатывал ассистентом, набираясь опыта у этих потрясающих людей. Вышла „Недопустимая улика“ („Inadmissible Evdience“), потом Линдсея выбрали для постановки „Юлия Цезаря“. Никол Уильямсон горел желанием сделать это, но потом он выбыл, и вместо него подключился Иэн Бэннен. Но не хватало ассистента режиссера, который бы отвечал за подбор актерского состава, так что я вызвался решить задачу проведения кастинга. И разумеется, Тони был среди тех, кого я сразу выдвинул вперед. Я знал, что Линдсей вцепится в его типаж, и, должен сказать, мое природное чутье меня не подвело, потому что многие люди, которых я продвигал к Линдсею, практически сразу нашли свое место в „Национальном“, возможно, благодаря тем ролям. Среди них были: Тони, Рон Пикап, Пол Кёррен и… Петронелла Баркер, конечно».

Гилл не утратил нежной привязанности к Хопкинсу, и, хотя он сопереживал ему, их отношения качественно изменились. «Тони дулся на меня, а я в свою очередь был раздражен манерой его поведения и тягостным отсутствием общения после того ужасного совместного турне. Но, на самом деле, все это было уже в прошлом. Мы оба сосредоточились на наших карьерах, и я был рад, что мог как-то помочь ему в „Корте“». Гилл не удивился, когда увидел, что Тони крепко сдружился с несколькими ребятами:

«На тот момент его лучшим приятелем был Виктор Генри. В некотором смысле это было хорошо, но с другой стороны не очень. Уж слишком Виктор любил выпить, что косвенно повлияло на его раннюю смерть. Но Тони им был вполне очарован. Позже ненадолго я стал режиссером Тони в одной из моих собственных пьес, по мотивам короткого рассказа Чехова, которую я назвал „Жизнь в провинции“ („A Provincial Life“), для „Корта“. К тому времени произошло следующее: в наших карьерах наметились определенные направления и личностно мы становились более сформировавшимися, менее чувствительными, чем в те ужасные подростковые годы. Но Тони все еще мог разглагольствовать и со страстью бушевать ради своих друзей. Вот, к примеру, мне вспомнился случай: он влетел в „Корт“ в тот момент, когда

Виктор играл что-то на сцене, и настаивал на том, – разумеется, в стельку пьяный, – чтобы тоже подняться на сцену. Тони, видите ли, нужно было срочно переговорить со своим приятелем. Мне пришлось его приструнить и воззвать к его разуму… Это многое говорит о том, как наши отношения вернулись в норму, поскольку после Кардиффа и того турне я ни разу не оказывал на него влияние подобным образом».

По мнению Линдсея Андерсона, Хопкинс выделялся на фоне всех остальных:

«Я ангажировал его на одну небольшую роль в „Юлии Цезаре“, он исполнил все, что от него требовалось и даже больше, что меня глубоко впечатлило. Тони очень серьезно и глубокомысленно относился к своей работе, и имел большие амбиции. Он играл одного из заговорщиков – Метелла Цимбра, – и это не самая сложная роль. Но он хотел выяснить как можно больше о ней и пытался вытрясти из меня все наставления, которые я только мог ему дать».

Репетиции – с Иэном Бэнненом в роли Брута, Полом Кёрреном в роли Цезаря, Т. П. МакКенной в роли Кассия и Дэниелом Мэсси в роли Марка Антония – проходили в церковноприходском зале на Слоун-сквер. «Труппа была большая, так что мое время было поделено на многих. Это была перспективная и неординарная постановка, которая мне нравилась, и, если подумать, нравится по-прежнему. Тони и Рональд Пикап были дублерами Брута и Кассия, и оба однажды чрезвычайно привлекли мое внимание на репетиции, когда вышли на сцену. Они были великолепны, и помню, что я тогда приговаривал: „Эти парни далеко пойдут“».

Премьера «Юлия Цезаря» – и по сей день самое заметное лондонское выступление Хопкинса – оказалась менее чем благоприятной. Пикапу, сыгравшему Октавия Цезаря, понравилось работать, и он оценил Андерсона как «чувствительного, новаторского и ошеломляющего, великого и вместе с тем деликатного наставника для неуверенных в себе актеров». Однако фактически все важные рецензии обрушились с резкой критикой на режиссера и на его подход к пьесе. Ему вменялись различные обвинения, начиная с того, что его работа «граничит с банальностью», и заканчивая тем, что он просто «разочаровал». Газета «Times» особенно пеняла на «неформальность» андерсоновского Шекспира, и это настолько привело в бешенство режиссера, что тот отреагировал в печати словесной перепалкой, о которой впоследствии сожалел. «Ты узнаешь в процессе, что британский театр, а главным образом критики сегодняшнего дня, включая светил шестидесятых,

требуют консервативного толкования Шекспира. Есть неприкосновенная традиция, которую я лично не принимаю, но она есть. Участие в словесной войне со СМИ – пустая трата времени. Но я считал, что они были несправедливы к нам, поэтому я давал сдачи». Пикап выразился так: «Линдсей, безусловно, обиделся, поэтому никого не удивил тот факт, что он отбивался в такой злющей манере. Но на самом деле это не имело особого значения. Скандал лишь привлек к нам внимание, и мы играли с аншлагом в течение нескольких недель».

В январе 1965-го на вечеринке по поводу окончания сезона спектакля Хопкинс, по словам Андерсона, прилично напился. Он подружился со многими актерами из труппы, но также нажил себе врагов. Питер Гилл рассказывает: «Когда он пропускал пару стаканчиков, он выбалтывал свои амбициозные планы. Те, кто его мало знал, думали, что он слишком многое о себе возомнил, что у него огромное эго и что по сути он еще ничего стоящего не добился. Другие актеры негодовали из-за этого». Как бы то ни было, среди его друзей значилась одна молодая актриса, которую Хопкинс считал безумно привлекательной. Ей было всего 22 года – бывшая участница театральной труппы «BBC». Хопкинс виделся с ней и раньше, тогда ей было 18 и она восстанавливала силы после операции при аппендиците, пребывая с другом в отеле в Уэльсе. Также они недолго виделись на занятиях по танцам. Ее отец – известный актер-комик Эрик Баркер, мать – Перл Хэкни. В «Юлии Цезаре» Петронелла (Пета) Баркер была занята лишь в массовке, но Хопкинсу понравился ее томный, сексуальный взгляд, соблазнительная фигура и приземленность. Она унаследовала от отца яркое остроумие, громко хохотала, и, по словам Гилла, «в ней мгновенно просыпался дух неповиновения, который так привлекал Тони». Они болтали, опрокидывали по паре стаканчиков (в случае с Петой – это были легкие напитки), а затем началось постепенное выведывание секретов из жизней друг друга.

Страстно увлеченная с момента их первой встречи в Уэльсе, Пета Баркер считала Хопкинса удачной партией, очень красивым и очень добрым. Особенно ее расположили к себе его пьяные попытки пошутить. Единственной проблемой, по ее воспоминаниям, была их обоюдная застенчивость, что, скорее всего, делало их союз маловероятным.

В этих первых беседах Пета никогда не слышала о его феерических амбициях. Для нее Хопкинс был просто блестящим молодым актером, который выполнял свою работу и был признателен за трудоустройство. Однако с Линдсеем Андерсоном он был более откровенен: «На прощальном вечере Тони поведал о

том, что он хотел делать дальше и кем стать в будущем. Он рассказал нам, что будет добиваться больших ролей и съемок в кино. Мы пожали друг другу руки, обменялись любезностями и продолжили свой кочевой путь в разных направлениях, как и предполагает театр». Андерсон подозревал, что вскоре вновь увидит Хопкинса, разумеется, что снова будет с ним работать, – это случится год спустя, когда режиссер возьмет его на небольшую роль в своем сатирическом короткометражном фильме «Белый автобус» («The White Bus») по сценарию Шелы Делани. Пета Баркер тоже надеялась, что ей посчастливится вновь встретиться с молодым актером.

Хопкинс, полный энтузиазма, вернулся к Скейсу и к дождливым улицам Ливерпуля. Тактически «Ройал-Корт» стал хорошим ходом: он снискал ему необходимое внимание и принес глубокую дружбу с Петой Баркер. Но ему хотелось большего. Сейчас он был счастливее, чем когда-либо со времен Ноттингема, обуздывая свою любовь к выпивке в свете своего карьерного продвижения и отсутствия эксцентричных ребят, Райала и Генри, хотя по-прежнему получал удовольствие от вечерней кружки пива в кабаке «Don Shebeen» или томика Шекспира на Уильямсон-сквер. Линда Ла Плант, сейчас почитаемая писательница и сценаристка, а тогда – коллега, наслаждалась его обществом, так же как и актриса Маджори Йейтс. Ее мама была в полном восторге от Хопкинса и, как говорит Йейтс, частенько могла разразиться слезами, когда он заходил в их квартиру на Фолкнер-стрит и шпарил сентиментальные кабачные песенки на угловом рояле. «Только не думайте, что он стал каким-нибудь тюфяком, – говорит Джин Бот. – В драмтеатре он все еще давал прикурить Дэвиду Скейсу. Он рьяно защищал то, во что верил. Дэвид, разумеется, был очень хорошо осведомлен и знал точно, чего он хочет. В общем, они продолжили конфликтовать. В этих случаях голос Тони приобретал совершенно новый, шокирующий размах».

Результатом скорого воплощения страстного желания Хопкинса – скрытого от Петы Баркер – стало то, что он, как Джин Бот, прикрепился к лондонскому агентскому представительству. «Речь идет о „Heymans“ – главном международном актерском агентстве, – говорит Бот. – Но мы были мелкой рыбешкой. В „Heymans“ значились такие люди, как Элизабет Тэйлор и множество тех, кого мы сегодня называем мегазвездами. Мы с Тони строили большие планы, но, боюсь, никаких чудес в наших карьерах не последовало».

Течение театральной жизни, казалось, изменится с приездом режиссера Билла Гаскилла из новой труппы «Национального театра» – «вершины холма», по словам Бот, – который

сопровождался тщательным отбором актеров для второго сезона Лоуренса Оливье в Чичестере. Бот вспоминает:

«Невероятное воодушевление. Национальный театр! Оливье! Это максимум, к которому мы все стремились. Но, честное слово, каждый в нашей труппе с таким благоговением относился к Хопкинсу, что всем действительно хотелось узнать, какую же роль получит он. Не было никаких сомнений, что он стоял на пороге какого-то грандиозного прорыва в театральном искусстве. И он сам в это верил. Он не был самодовольным, но он гордился собой, и, когда приехал Гаскилл, мы все почувствовали то, что чувствовал Тони: вот оно! В общем, некоторых из нас предупредили о том, что нам достанется, но все постоянно спрашивали Тони: „Ну что? Что у тебя?“».

А Хопкинс подыгрывал своим болельщикам, рассказывая однокашникам: «Мои агенты в Лондоне ведут переговоры с людьми из „Национального“. Пока еще ничего не решено, но вот-вот все разрешится». Бот, как и остальные, трепетала. «Ощущение складывалось такое, что он находится в ожидании чего-то невероятного. Нам всем до смерти хотелось выяснить подробности».

По мере того как проходили дни и недели, Хопкинс становился все более угрюмым и замкнутым. Он избегал Бот, избегал всех разговоров в коридорах, крепче пил. Наконец, когда его надежды истлели, он, после очередного выступления, предстал перед всей труппой в артистическом фойе.

«Несколько минут он стоял молча, а нам не терпелось услышать, какие же его ждут роли. Он выглядел ужасно грустным, а потом сказал: „Слушайте, мне очень жаль, я знаю, я сказал вам, что мой агент ведет переговоры с Гаскиллом, но это неправда. Правда состоит в том, что Гаскилл позвонил и сообщил, что я им не нужен. Простите, я сказал вам обратное, но я не смог принять этого“».

Бот говорит о «полном унижении» Хопкинса и предполагает, что те семена цинизма, которые прорастут в Хопкинсе в последующие театральные годы, были посеяны именно тогда. После учебы в RADA, после серебряной медали, после завоеваний в Лестере у Скейса и укрощения своих демонов он посчитал Лондон легкой добычей. Теперь же он столкнулся с реальностью. Актриса, знавшая его, говорит:

«Его ярость не была следствием высокого самомнения, во всем виновата наивность, столкнувшаяся с объективным положением вещей. Скейс чрезмерно льстил ему, удовлетворяя все его прихоти». В последующих интервью Хопкинс скажет, что период у Скейса был самым счастливым и созидательным в

начале его творческого пути. Он был внутренне свободным. Он не собирался захватывать «Национальный», и в мыслях такого не было. Как таковые, классические роли его не привлекали. Чего он действительно жаждал, так это огней Уэст-Энда и афиш, на которых огромными буквами было бы написано «Энтони Хопкинс».

Многие из труппы Скейса полагали, что отказ Гаскилла настолько глубоко ранил Хопкинса, что в нем воскресла ужасная неуверенность в себе, вплоть до невроза. «Самое гадкое то, – говорит Бот, – что Гаскилл не сказал ни ему, ни нашему странноватому агенту, что Оливье уже положил глаз на Тони. Для него не было роли в Чичестере в тот год, потому что Оливье хотел пригласить его на работу и предварительно подготовить. Такова была реальность. Но тогда Тони этого не знал и покинул Ливерпуль в дурном настроении. Он поехал в город Хорнчерч[68], чтобы забыться на время в захолустье».

# Глава 5
# Не такой уж великий «Национальный»

Когда в 1963 году Лоуренс Оливье занялся формированием долгожданного «Национального театра», он обошел вниманием группу актеров, которая поддерживала череду его боевиков и методику, господствующую в классических драмах. Полный решимости избегать ограничений, связанных с традициями, и стремясь охватить перемены шестидесятых, он прочесывал «Английскую труппу» («English Stage Company») Джорджа Девина и коллектив творческих работников, выросших в среде «Ройал-Корта». После того как Девин отказался принять его приглашение присоединиться к нему в качестве первого заместителя, он взял двух выученных Девином режиссеров: Билла Гаскилла и Джона Декстера – знаменитых и преуспевающих учеников «Ройал-Корта». Их назначение в качестве ассистентов режиссера в «Национальном» сигналило о субсидировании театра, который планирует менять направление и рисковать, чтобы проложить новую дорогу. Многие из закадычных друзей Оливье – такие прославленные таланты, как Эсмонд Найт, Джон Лори и Норман Вуленд – остались пропущены в пользу новых лиц, многие из которых появились в недавних постановках «Ройал-Корта». Бунтарский и подлый Кеннет Тайной был назначен заведующим литературной частью, что было воспринято критиками как возмутительный факт: «Разве не он был самым строгим судьей Оливье? Разве не он охарактеризовал фильм „Гамлет“ („Hamlet“) как „технически педантичный и на слух неуклюжий“?» Но Тайной пообещал, что бок о бок с Оливье он будет изыскивать новых сценаристов, новые переводы и будет действовать как редактор пьес прямо во время репетиций.

Инаугурационный выбор Оливье для театра, который в ожидании своего нового здания пока останется верным театру «Олд Вик» («Old Vie»), пал на «Гамлета» («Hamlet»), предоставив работу первой звезде «Национального театра» Питеру О'Тулу, принятому сразу после «Лоуренса Аравийского» («Lawrence of Arabia») режиссера Дэвида Лина. Это была рискованная, опрометчивая комбинация, и она потерпела крах. Спектакль «Гамлет» ставили 27 раз, и он держался только на киношной славе О'Тула. «Дядя Ваня» («The Uncle Vanya») и «Святая Жанна д'Арк» («Saint Joan»), добавленные в репертуар, ненамного улучшили ситуацию. Только с возобновлением довольно консервативной комедии периода Реставрации «Офицер-

вербовщик» («The Recruiting Officer») Фаркера[69] появились различимые признаки жизни. Затем, с наставлениями и лестью Тайнона, Оливье после долгих сопротивлений наконец согласился на «Отелло» (пьесу, по его мнению, неиграбельную и в целом «ужасную работу и жестокое-прежестокое испытание для актера»). «Национальный» по-настоящему взлетел. Рассказывая об успехе «Отелло» газете «Daily Express», Герберт Крецмер восхвалял воплощенного гения: «Сэр Лоуренс справился невесть с какой магией, уловил самую суть… Этот спектакль полон изящества, ужаса и дерзости. Мне будет сниться эта мистерия долгие годы». Зал театра «Олд Вик», рассчитанный на 848 мест, каждый вечер был забит до отказа, члены королевской семьи ждали в очереди в проходе между рядами (лорду Сноудону пришлось простоять во время дневного спектакля), и билеты в «Национальный» вмиг стали самыми востребованными.

Энтони Хопкинс получил приглашение на работу от Гаскилла как раз в разгаре этой эйфории. Он находился в тот момент в Хорнчерче, где приходил в себя после десятинедельного простоя, но тотчас сел на поезд в Лондон, выцыганил себе билет на «Отелло» и в состоянии восторга, в миазмах сентябрьской жары и пота, наблюдал за одним из самых лучших спектаклей, что ему когда-либо приходилось видеть. На следующий день, все еще под впечатлением от «Отелло» Оливье, он с влажными ладонями сидел в оцепенении перед самим маэстро. Спустя пять месяцев после его ухода от Скейса, он старался забыть свое унижение в «Национальном», но тот позор от провала разрастался в нем, как рак, – и казалось, сейчас стало даже еще хуже, чем после предательского успеха в RADA. В «Королевском театре» Хорнчерча («Queen's Theatre») продюсер Тони Каррик проявлял к нему доброту: дал ему главную роль в «Ученике дьявола» («The Devil's Disciple»), которая получила одобрение в местной прессе, и роль Леонта в «Зимней сказке» («A Winter's Tale»)[70]. Но Хорнчерч – временная остановка. Теперь же Хопкинс находился там, где хотел быть, лицом к лицу с человеком, которого пресса называет величайшим из ныне живущих актеров.

«Он спросил меня, что я могу ему показать, – рассказывал Хопкинс другу Тони Кроли. – Я сказал, что для прослушивания подготовил Тузенбаха из „Трех сестер“, кое-что из „Майора Барбары“ и, разумеется, как договаривались прежде, кое-что из Шекспира. Он поинтересовался: „Так, а что из Шекпира?“, и я решительно выпалил: „Ну, «Отелло», сцену над смертным одром“. Он немного подумал, после чего усмехнулся и сказал: „У вас железные нервы!“ Гаскилл и остальные промолчали».



Энтони Хопкинс и Клэр Блум. Кукольный дом, 1973



Ева Мари Сэйнт и Энтони Хопкинс, 1979



Экипаж бунтует, подставив нож к горлу. «Баунти», 1984



Энтони Хилд и Энтони Хопкинс. Кадр из фильма «Молчание ягнят», 1990

Когда Хопкинс начал свой отрывок, он вдруг понял, что почувствовал себя необычно уверенным. Оливье, как он позже скажет, напомнил ему комика Гарри Уорта: «Выглядел вполне обыкновенно, в своих очках с роговой оправой и костюме-тройке». В это же время Рональд Пикап тоже проходил прослушивание в «Национальный» и смеялся над общим изумлением новичков, которое они испытывали, впервые встретившись с Оливье. «У него была легендарная репутация, его имя ежедневно пестрило в газетах, поэтому ты воображал себе его недосягаемость и грандиозность непосредственной близости к нему. А он был совсем не таким. Он был Ларри. Очень обходительный, адекватный, со среднестатистическим взглядом человека, который ищет нужных людей на работу… А ты стоишь там и говоришь: „Смотрите, он расплескал чай в блюдце, сейчас он прольет его весь на себя“. Было что-то в этих прослушиваниях возвращающее с небес на землю, и у Ларри хорошо получалось заставлять новых людей чувствовать себя непринужденно».

Когда Хопкинс закончил свою часть «Отелло», Оливье засмеялся и сказал ему: «Молодец! Не думаю, что из-за тебя я сегодня потеряю сон, но ты чрезвычайно хорош. Не желаешь ли присоединиться к труппе?» Джин Бот полагает, что прослушивание проводилось формально, что Гаскилл и, должно быть, сам Оливье уже видели Хопкинса в «Юлии Цезаре» и, возможно, ранее в «Эдуарде II» Клайва Перри в «Театре искусств». Бот продолжает: «Думаю, с самого начала, еще в Хорнчерче, Оливье подметил его для звездных ролей в „Национальном“. Это никак не совпадение, что Хопкинс так скоро стал дублировать Оливье и в конечном счете заменил его в „Пляске смерти“ („Dance of death“). Все было спланировано».

В Уэльсе царило недоверие. «В это было сложно поверить, – говорит соседка по Тайбаку Эвелин Мейнуаринг. – Всего лишь несколько лет назад мы наблюдали, как Ричард Бёртон уходит из Кооператива с Коммершал-роуд в „Олд Вик“ и в Голливуд. А теперь наш Энтони, живший через дорогу, утер всем нос». В нескольких километрах отсюда, в Каерлеоне, Дик услышал новости по телефону и ущипнул себя от удивления и восторга. Он полностью принял выбор карьеры сына, но она все еще была причиной его беспокойства. Пета Баркер, которая выросла довольно близко от Дика и воспринимала его как дорогого друга, считает, что треволнения Дика относительно Тони берут свои корни из трудностей его собственного детства. Пете стало очевидно, что когда-то их семья была очень бедной и Дик Хопкинс не был избалован каким бы то ни было образом. Он

усердно трудился ради лучшей жизни для самого себя и своей семьи, и его единственной задачей было, чтобы сыну не пришлось потеть и усиленно работать, как приходилось ему. По мнению Баркер, его несомненно «обнадежило», что Тони получил место в «Национальном» бок о бок с Оливье.

Пета Баркер уже подписала контракт с «Национальным», когда к ним присоединился Хопкинс. База труппы состояла из трех прилегающих друг к другу легких сводчатых сооружений типа «Nissen» на участке, на который когда-то попала бомба, почти в 300 метрах от «Олд Вика». Здесь, на доске объявлений она с восторгом прочла сообщение: «Энтони Хопкинс присоединился к труппе, отслужив в „Ливерпульском“ и „Лестерском“ театрах».

Баркер зарабатывала 14 фунтов в неделю, жила по месту работы в съемной комнате в Челси[71], довольная тем, что она выполняет собственные задачи, реализуя свои амбиции в «Национальном». Единственный ребенок в семье, рожденный и выросший в Фарешаме, в Кенте – ее школьные годы прошли раздробленно из-за долгих разъездов отца, что и воспитало в ней склонность к театру и любовь от души похохотать. Однако главным образом ее интересовал классический театр. В особенности Шекспир.

Баркер училась в Лондонской центральной драматической школе, на курс старше Джулии Кристи; затем отучилась в театральной труппе «BBC» и год провела с Джорджем Девиным в «Ройал-Корте», после чего перешла в «Национальный». По ее воспоминаниям, хотя «Национальный» стал определенно вершиной для Хопкинса, он не был «золотым студентом». В то время Рональд Пикап был большой новой надеждой, получив золотую медаль в RADA. Как и Хопкинс, Баркер принялась за дело с большим оптимизмом, но быстро разочаровалась из-за отсутствия главных ролей и своего постоянного назначения в качестве актрисы-дублера – в какой-то момент она уже знала наизусть все роли из «Сурового испытания» («The Crucible»[72]). Она жаждала более содержательных ролей.

Того же хотел и Хопкинс. Его старт, судя по всему, был катастрофическим. Оливье поставил его на роль представителя Кипра в долгоиграющем «Отелло» и наблюдал дебют с некоторым волнением. Хопкинс вспоминает: «Это было мое первое представление. Я стоял окрыленный, оглядывался по сторонам и думал: „Боже мой, это же сцена «Олд Вика»! Они все были здесь“. Мне было страшно». Чтобы сбить волнение и быть уверенным в своей подготовленности, он также выучил большую часть текста других актеров.

«Фрэнк Финли играл Яго, и я выучил его роль. Например, я блестяще знал его первые реплики: „Трое знатных граждан меня к нему на лейтенантский пост усердно прочили…“ – я учил эти строки для прослушивания, и у меня были свои соображения на их счет. Так что его текст был у меня в голове, ну и свою сцену я, конечно, тоже знал… Нервозность и все такое… Подошло время моей реплики, я выбежал на сцену в парике, со свитком, все как положено… Гарри Ломакс, игравший герцога Венеции, стоял в глубине сцены, а я должен был сделать типично по олд-викски: „Милорд!“, припасть на колено и все такое – ну вы понимаете, просто обычная игра в стиле „Олд Вика“. Моя реплика должна была быть такой: „Высокочтимейший сенат, османы, направясь прямо к острову Родосу…“[73], а я, конечно же, начал: „Трое знатных граждан…“ Я прочел все до конца, всю роль Яго и заметил, как глаза Ломакса округлились как блюдца. Это было как дурной сон… а потом его начало трясти от неудержимого смеха».

За кулисами Фрэнк Финли и Оливье разрывались от смеха. Рабочий сцены съерничал, подстрекая Финли к спору: «Эй, ты видел? Парень прочел твои слова!» На что Финли просто сказал: «Может, ему нравится моя роль».

Хопкинс вспоминает: «Публика ничего не заметила, что еще раз доказывает, что никто ничего не слушает. После спектакля я пошел в паб вместе с другом, который приходил посмотреть на меня. Я ему говорю: „Ты что-нибудь заметил?“, а он отвечает: „Ты отлично играл“. „Но, – говорю я, – я же прочел слова Яго!“ „Серьезно? Да не может быть!“» Хопкинс робко подошел к Оливье, чтобы извиниться, и был встречен улыбкой прощения. «О, Боже мой, я даже растерялся. Я думал, что ты сейчас начнешь играть с начала всю эту чертову пьесу».

За неблагоприятным началом последовали долгие-долгие неблагоприятные месяцы дублерства и эпизодических ролей, которые вызывали сопротивление у Хопкинса и зародили в нем фундаментальное недоверие к игре в «Олд Вике», равно как и тревогу насчет Шекспира. В какой-то момент, после довольно скучного турне с «Отелло», побывав дублером Колина Блейкли, Альберта Финни и Роберта Лэнга, после «поддерживания декораций» в пьесе Конгрива «Любовь ради любви»[74] («Love for Love»), в «Королевской охоте за солнцем» («The Royal Hunt of the Sun») Питера Шэффера, в «Грозе» Островского и пьесе «Много шума из ничего»[75] («Much Ado About Nothing»), он стал размышлять о том, чтобы уйти, возмущенный гнетущей иерархией стаи «Национального», которая по его ощущению его подавляла. Тем не менее Пета Баркер считает, что на подобное

давление Хопкинс реагировал правильно, так как оно неизбежно толкало его вперед.

Хопкинс удивился, когда Оливье посоветовал ему извлечь выгоду из своих возможностей подражания и «передразнивания» ведущих актеров. «Это был бесперспективняк, – говорит Хопкинс. – Самое худшее – быть дублером кого-то, потому что ты должен приспособиться к определенным ритмам и делать все точно так же, как это делает актер, – в противном случае ты просто все испортишь. Это реально странное чувство и по сути отвратительная вещь, потому что ты не обладаешь свободой выражения».

Решительное обращение к Оливье немного поспособствовало улучшению ситуации, но ему по-прежнему было «некомфортно в этих чертовых трико, находясь в вечном ожидании чего-то».

Дружба с Баркер согревала душу, но Пета с болью обращает внимание на то, что развитие было настолько постепенным, что даже она едва замечала его. Как она объясняет, Хопкинс – человек очень страстный, хотя и не в области отношений. Несмотря на это, через год они были сильно влюблены друг в друга, и она уже мечтала о том, как они устроятся и заведут свою большую семью.

Резкие перемены в однообразной жизни Хопкинса пришлись на февраль 1967 года, более чем через год после его прихода в «Национальный». Тогда Глен Байем Шоу ставил «Пляску смерти» Стриндберга, с Оливье в роли грубого капитана Эдгара – впоследствии любимой роли Оливье после его бессмертного Арчи Райса[76]. В пьесе сквернословящий Эдгар – семейный тиран, постоянно воюющий с женщинами, который на серебряную годовщину свадьбы агрессивно борется со своей женой, чью роль исполнила Жеральдин МакЮан. В предыдущие годы стриндберговская «Мисс Джули»[77] хорошо принималась публикой, и Оливье вложил в нее невероятные усилия, чтобы дать понять каждому, что он намеревается превзойти успех «Отелло». Что он и сделал, достигнув, как считает сэр Джон Гилгуд, «своего наилучшего нешекспировского исполнения», и за что был награжден в номинации «Лучшая мужская роль (драма)» премией «Evening Standard»[78] и получил Золотую медаль от Шведской академии литературы за «выдающуюся интерпретацию шведской драмы».

Хопкинс был сторонним наблюдателем всего этого. Он был назначен, как обычно, дублером Оливье, но его больше взволновало предложение поучаствовать в кастинге на роль Андрея в чеховских «Трех сестрах». Затем, в июне, Оливье слег с болью в животе, которую диагностируют как неоплазму – небольшую злокачественную опухоль предстательной железы.

Оливье госпитализировали в Сент-Томас, а Хопкинс оказался в срочном порядке поставленным перед задачей замены театральной легенды на пике своих сил в хитовой постановке; в игре в разгар туристического сезона. Пета осознавала эту потрясающую возможность, но, по признанию Хопкинса, он был «в совершеннейшем ужасе», когда предстал перед битком набитым залом.

Когда объявили, что произведена замена актера, труппа и рабочие-постановщики с опасением ожидали, что публика разойдется. «Но никто не ушел, – говорит Хопкинс. – Я бы страшно огорчился, если бы так произошло». Когда он выходил на сцену, его трясло от волнения. «Страх пошел мне на пользу. Я был слишком молод, неопытен, чтобы играть эту роль, но благодаря страху и какому-то внутреннему драйву я просто… сыграл. Честно говоря, я даже не помню, как я играл. Но другие актеры мне сказали, что я был очень возбужден, очень динамичен. Но это все благодаря страху».

Огромное преимущество Хопкинсу давал его талант к дубляжу и способность легко двигаться; по мнению многих актеров, он стал гением в подражании. Все, кто видел его капитана Эдгара, говорят о точности имитации поведения Оливье, его манер и жестов. Хопкинс едва ли заметил, что это уже стало его второй натурой и совершенно необходимой техникой его дубляжа. Он принял это. Но он пренебрег преимуществом прельщения публики. Позже он скажет:

«Я слышал историю, как Дерек Джакоби заменял Оливье в „Любви ради любви“. Дерек должен был несколько сблизиться с ним – на самом деле, они таким образом и работали; Дерек постоянно его дублировал, так же как Мэгги Смит дублировала даму Эдит Эванс. Дерек к тому времени был уже знаменит и самодостаточен. В „Национальном“ у него было положение повыше моего. Но после спектакля одна американская пара зашла в бар и во всеуслышание заявила: „Вот это да! А старик-то сегодня был в форме…“ Эти двое даже ничего не поняли. Они не посмотрели в программку, и никто им ничего не сказал, так что они были уверены, что смотрели на Оливье».

Пета Баркер вспоминает, что после «Пляски смерти» для Хопкинса быстро проявились определенные возможности. Он произвел большое впечатление. Сам Оливье написал о «молодом актере исключительного потенциала по имени Энтони Хопкинс, который… разгуливал в роли Эдгара, как кошка с мышкой в зубах».

Несмотря на болезнь и радикальную гипербарическую оксигенационную лучевую терапию, назначенную в Сент-Томасе,

Оливье решил для себя продолжать следовать полному рабочему графику, что включало режиссирование «Трех сестер». Едва оправившись от исходной операции, в середине июня, он созывает производственные совещания в своей больничной палате, куда приглашает ведущих актеров – свою жену Джоан Плаурайт, которая будет играть Машу, Дерека Джакоби в роли Львовича, Джин Уоттс в роли Ольги, Роберта Стивенса в роли Вершинина и Хопкинса в роли Андрея – для импровизированных репетиций. Его уверенность в Хопкинсе была огромной, и последующий Чехов, премьера которого состоялась в начале июля (всего за несколько дней до его выписки из больницы), стал очередным личным триумфом, тем более из-за преодоления неблагоприятной обстановки.

Постановку повсеместно признали как одно из лучших достижений «Национального». Хопкинс был на виду и был чрезвычайно доволен собой, наконец играя свою полноправную значительную роль, и, несмотря на то, что краткая оценка его лично в рецензии затерялась в общей массе похвалы в адрес постановки, все было не так уж плохо. Журнал «Панч»[79] приберег единственную колкость для него и Луиз Пёрнелл: «Только провал Ирины в исполнении Луиз Пёрнелл и Андрея Энтони Хопкинса (каждый сам по себе превосходен) настолько впечатляет, что напрашивается на резкое замечание». Никто с этим не согласился. Дж. К. Триуин написал в «Times»: «Молодые критики порой жалуются, что им нечего критиковать. Но прежде всего надо быть благодарным и с удовольствием аплодировать самому трогательному и восхитительному возрождению „Трех сестер“ на сегодняшний день».

Хопкинс отметил достижение выпивкой и предвидением неизбежного отъезда. Рональд Пикап пил с ним, но не ожидал внезапного карьерного колебания – вроде резкого разворота из театра в первоклассное кино, – который произойдет всего через несколько недель. «Он не открывался мне, но явно источал нетерпение. Он жаждал больших ролей и успехов, которые вытолкнули бы его вперед». Пикап наблюдал крупным планом, как отношения Тони с Петой Баркер становились глубже. «Да, Тони много пил, но не думаю, что это было безумным пьянством, не так как с уважаемым Виктором Генри – в его случае это было откровенным помешательством. Но он все же пил и становился агрессивным, а Петронелла могла вспылить и воспротивиться этому. Они спорили весьма категорично, но, думаю, не настолько, чтобы расстаться».

В глазах Пикапа влечение Хопкинса к Пете Баркер началось из-за ее артистических качеств. «Она была незаурядной, что не

означает, что в труппе не было других замечательных актрис. Тем не менее, в своих лучших проявлениях, она была совершенно особенной. Тони ценил талант в других и никогда не отличался вредностью в этом отношении. Так что, думаю, он уважал ее, а уж потом появилось кое-что другого рода: между ними возникла химия».

Теперь Хопкинс проживал вместе с Паркер в ее квартирке в Челси, правда, по словам некоторых, не систематически; он переезжал к ней, движимый силой любви, но иногда пятился назад с противоречивыми чувствами. Как ни крути, по-видимому, он делал генеральную уборку в своей жизни и перестраивал ее заново, как будто внезапно вдохновленный двойной удачей: заменой Оливье в спектакле и ролью в своем любимом Чехове под руководством Оливье. Он завел себе нового агента в лице Ричарда Пейджа из «Personal Management» – молодого, пробивного, шустрого парня с хорошими связями в кино, и ужасно хотел попасть на прослушивание на Вардур-стрит[80]. Как запомнилось Пете, Хопкинс неожиданно «стал играть потрясающие роли, завоевал признание, и теперь ему хотелось заполучить все». И хотя она радовалась его успехам, постоянные попойки любимого сильно ее беспокоили. Будучи трезвенницей, она противилась такому поведению, но он игнорировал ее уговоры. Сейчас она считает, что тогда он находился во второй стадии алкоголизма, когда пьющий человек не признает наличие проблемы. Летальное время.

Эдриан Рейнольдс с удовольствием наблюдал за блестящими достижениями свого друга по RADA и приехал в «Национальный», чтобы поздравить его. Он познакомился с Петой и лично видел их вулканические, обреченные отношения. «Они дико вели себя друг с другом. Они закатывали тогда скандалы прямо на глазах у всей труппы. Думаю, это все из-за пьянства Тони, и, наверное, это послужило главным мотивом их разногласий». Другие видели причиной неуместную беззаботность Хопкинса. Один актер рассказывает: «Это было довольно грубо. Оливье всегда находил на него время, он действительно обращался с ним как с собственным сыном. Но Тони пренебрегал всем этим. Он относился к „Национальному“ как к промежуточному этапу. Мол, ну и хрен с ним, если ничего не выгорит. Ему было 30. Он не собирался всю жизнь околачиваться вокруг Ларри или кого-либо еще».

Пета Баркер только частично поддерживала такую точку зрения. Она считает, что отношения с Оливье слегка преувеличены и они не были такими уж «исключительными», но она соглашается с тем, что часть проблем Хопкинса возникала из-

за его нетерпеливости и несдержанности.

Поскольку столкновения темпераментов вышли из-под контроля – разжигаемые пьянством и раздражительностью, направленной на Ричарда Пейджа, от которого Хопкинс ожидал грандиозных предложений и больших денег, – они с Петой Баркер навлекли на себя гнев Оливье. После нескольких недель колких замечаний и бурных сражений внезапно произошел взрыв противостояния. Как рассказал Эдриан Рейнольдс: «Оливье просто подозвал обоих и сказал: „Все, хватит! Это уже слишком, надоели ваши вопли. Один из вас должен уйти“».

Вовсю грохотали перепады настроений. Пета любила его, ненавидела его пьянство, с настороженностью относилась к его настойчивому желанию пробиваться дальше. Однако она твердо убеждена, что Хопкинс никогда не был настолько честолюбив, как думает сам. Она полагает, что в то время около него вертелось много людей – советчиков, агентов, – которые нашептывали ему, что да как и в какой момент использовать свой шанс. Для нее все, что случилось потом, произошло именно по вине подобных наставлений, а не по личному выбору Хопкинса.

Они много беседовали с Энтони, анализировали, но Баркер уже признала реальность его безграничной эмоциональной независимости и свирепствующего безумного внутреннего диалога. На тот момент о браке она и думать не думала, так что совершенно опешила, когда один друг из их компании подошел к ним на вечеринке и высказался об их хаотичном проживании: «Я так часто вижу вас вместе, – сказал он, – вы прямо как муж и жена. Вы помолвлены или нет?» Хопкинс небрежно ответил: «Да, полагаю, так и есть. Что скажешь, Пета? Мы ведь помолвлены?» На следующий день без лишних слов он купил Пете кольцо, а через несколько недель пара поженилась.

Актеры, знавшие обоих, считают, что решение Хопкинса жениться было принято с надеждой, а не как очковтирательство, как бытует мнение, чтобы изобразить стабильность для отвода глаз и умиротворить Оливье. «Он действительно обожал Петронеллу, и она была очень красивой женщиной, – говорит один их друг. – Но она была не в состоянии бороться с его комплексами, и, несмотря на его сценические успехи, он был скорее из тех, кого внутри съедает пустота. Энтони женился на ней, чтобы попытаться заполнить эту пустоту, и он намеревался в полной мере преуспеть в этом… но он был словно потерянный ребенок».

Еще до начала свадебных приготовлений дважды происходило открытое выяснение отношений с Оливье и, в частности, насчет контракта Хопкинса в «Национальном».

Согласно контракту впереди еще предстояло много месяцев работы, а Джон Декстер уже взял его в состав актеров предстоящей экспериментальной пьесы «Как вам это понравится»[81], где все роли будут исполнять только мужчины. Постановка была намечена на октябрь, но в конце лета Хопкинс решил уйти. Главным поводом, хотя и завуалированным, стала неожиданная возможность сыграть одну из главных ролей в фильме Энтони Харви «Лев зимой» («The Lion in Winter»), экранизации бродвейского хита. Питер О'Тул выступал главным творцом фильма, и именно он убедил недавно уволившуюся Кэтрин Хепбёрн принять участие в съемках, и именно он выбрал Харви, в значительной степени неиспытанного в кинематографе режиссера. Также О'Тул предложил на роль Хопкинса и прослушивал его в июле. Вопреки несогласию некоторых, Хопкинс получил роль Ричарда [Львиное Сердце] и тотчас увидел (или как говорит Баркер, захотел увидеть) неизбежное начало новой жизни. О'Тул собирался начать работу над фильмом в ноябре, на базе кинокомпании «Ardmore Studios» в Ирландии, включая съемки на открытом воздухе во Франции и Уэльсе, – исходя из этого, он попросил Хопкинса освободиться от контракта с «Национальным театром». Без всяких возражений Хопкинс незамедлительно подал официальный запрос о расторжении контракта.

Поначалу Оливье – спустя несколько недель после онкологической операции и будучи поглощенным приготовлениями к гастролям с тремя постановками по Канаде, – возражал. Обе половины труппы: одна работала в «Олд Вике», вторая гастролировала – были на пределе сил, да и год выдался слишком напряженным; у него не было ни малейшего желания отпускать одну из его новых путеводных звезд. Для Оливье 1967 год уже отметился ссорой с Джоном Декстером – что привело к увольнению последнего (Клиффорд Уильямс из Королевского общества Шекспира заменит его в «Как вам это понравится»), – онкологическим заболеванием и трагедией смерти Вивьен Ли в июле. Вдобавок ко всему он был изнурен и воевал со своим давним другом и пресс-атташе Вирджинией Фейруэзер (которая также будет уволена после постановки «Как вам это понравится»). Агент Хопкинса пытался надавить, но затея удалась после того, как О'Тул лично позвонил Оливье, пока тот проводил выходные в Швейцарии, и лично просил помочь в этом деле. «Зачем, – молил О'Тул, – упускать прекрасные возможности для актера?» Хопкинс был особенным и, по мнению О'Тула, созрел для кино. Разве мог Оливье поступить подло?

В сентябре, как раз перед свадьбой с Петой Баркер, Хопкинс

официально был освобожден для съемок фильма, при условии что до Рождества выполнит все обязательства относительно пьесы «Как вам это понравится». Некоторые рассматривали такой компромисс как бездушный со стороны Оливье. Хопкинсу никогда не нравилась роль Одри – мужское изображение шекспировской «бедной девственницы», которую обхаживает Оселок. В самом деле, не многие из труппы там участвовали. «[Экспериментальная пьеса] была названа детищем Оливье, – говорит Рональд Пикап, который играл Розалинду, – но в действительности идея была Джона Декстера. Джон прочел эссе „Горькая Аркадия“ („Bitter Arcadia“) Яна Котта, и с этого все началось».

Котт, польский поэт и критик, натолкнулся на мысль о ремоделировании полов в «Как вам это понравится», предписывая более энергичное исполнение роли и двойственность шекспировских страстей. Согласно Котту, ошеломляющее вдохновение пришло к нему, когда он увидел, как длинноволосые джинсовые хиппи целовались на углу улицы в Стокгольме. Их взаимозаменяемость напомнила ему фигуры мальчиков-девочек в картине Боттичелли «Весна» и туманность образа Темной леди. «Как вам это понравится» – является очевидной темой для исследования сексуального подтекста Шекпира. В своем эссе Котт написал: «Розалинда играет Ганимеда, который изображает Розалинду. Она играет саму себя, выходящую замуж за Орландо… Поразительная поэзия этих сцен никогда не была еще показана в полной мере. Как если бы современный театр не обладал подходящим инструментом…»

Для Декстера, позже и для Оливье, труппа «Национального» стала этим инструментом, а после согласования с Коттом, в феврале 1967 года, постановка получила зеленый свет. Декстер принялся за работу над ней, но спор с Оливье о выборе времени привел к его собственному увольнению. Тогда Оливье связался с Уильямсом, который преподавал в Йельском университете. Уильямс согласился взяться за пьесу при условии, если он сможет привести своего художника-декоратора Ральфа Колтаи. Вместе, в период с конца весны и начала лета, они создали поразительное произведение, помещенное в псевдопсиходелический Арденнский лес, который актеры прозвали «Фредди и нарики». Помимо Пикапа и Хопкинса, Уильямс пригласил Чарльза Кея на роль Селии, Ричарда Кея на роль Фебы, Джереми Бретта на роль Орландо, Дерека Джакоби на роль Оселка и Роберта Стивенса на роль Жака. Никто из четверых «эстрадных артистов, изображающих женщин» не пребывал в полнейшем восторге от постановки, хотя Пикап назвал происходящее как «уникальный вызов, который стоит принять сдержанно и обоеполо».

Как описывает события Пикап, первая генеральная репетиция в сентябре, на которой Хопкинс присутствовал неохотно, прошла «почти катастрофично». Оливье все еще отсутствовал, проходя стационарное лечение; направление работы пока не вполне определилось, и все явно ломали голову над тем, что Котт называл «сексуальной полярностью комедий». Пикап вспоминает: «Чарли Кей и я появились похожими на ведьм из страны Оз. Это было действительно смехотворно; на тот момент все шло совершенно вкривь и вкось».

Хопкинс осознавал, что ему предстоит, и был настроен скептически: времени было в обрез, О'Тул и Харви дали понять, что намереваются провести генеральную репетицию «Льва зимой» театральным образом, в ближайшие недели, в предвидении первого дня съемки 20 ноября. Никто не удивился, когда Хопкинс попросил Уильямса освободить его от постановки. «Существует непреодолимая преграда, – сказал он Уильямсу. – Я не думаю, что смогу сделать подобный сексуальный прорыв». Уильямс парировал, убеждая Хопкинса, что надо просто «расслабиться на выходных, а потом посмотреть, что будет». На следующей репетиции присутствовал Оливье, и атмосфера изменилась. «Он приехал, сея как обычно свою благотворную энергетику вокруг, – говорит Пикап, – и стимулируя всех и каждого. Ему совсем не нравилось, что у меня выходит. Ларри сам всегда хотел сыграть в трансвеститских переодеваниях, и именно этого он хотел от нас – открыто гомосексуальных элементов поведения. Во время перерыва он подошел ко мне и сказал: „Слушай, дай-ка мне эту помаду. Давай нарисуем тебе настоящий рот! Дай мне эти ресницы!..“ Он сделал из меня абсолютную проститутку, но это был его способ сказать: „Больше, больше, больше отдачи“».

Хопкинс все сделал по-своему. Неожиданно его осенила вспышка гениальности, и он появился на новых репетициях в холстине, в которой, по словам Пикапа, выглядел «как деревенская Брунгильда, ужасно волосатая и здоровая». Оливье ничего не сказал. Клиффорд Уильямс, заинтересованный в гомосексуальном поведении, но еще более стремящийся сохранить эту сомнительную постановку на ходу, пришел в восторг: «Во-во, Тони. Идеально. У тебя получилось. Это именно то, что нам нужно. Эдакая грузная баба».

«На самом деле ему все это не нравилось», – говорит Пикап, который, независимо от просьб Оливье, сумел-таки добиться андрогинного, смиренного образа Розалинды. Хопкинс тоже внес свой вклад в творческие усилия труппы и готовился продержаться до конца, несмотря на постоянную усталость из-за стремления гармонично сочетать театр с его первыми попытками в кино.

Пикап говорит: «Какие бы муки он ни испытывал, он заставлял себя идти вперед. Это была очень трудная затея, и было бы просто жестоко усложнить ее еще больше. Он не усложнял. Он подошел ко всему профессионально».

«Как вам это понравится» появилась в новом сезоне, как и было запланировано, в первую неделю октября (тогда Оливье находился в Канаде) и встретила категорически противоречивые отзывы. Ангус Иссон, лектор по английскому языку и литературе в Ньюкаслском университете, предсказывал в газете «Sunday Times», что подобный Шекспир не придется по вкусу елизаветинской публике и, разумеется, «это вообще нельзя назвать Шекспиром». Ирвину Уордлу из «Times» спектакль понравился, и он выделил для себя Хопкинса, по его словам, «показавшего самое смешное выступление из всех… которое, вероятно, родилось из-за жуткого смущения». Рональд Брайден из «Observe» воспринял все иначе. Для него постановка была «простейшим фарсом в духе самодеятельности ENSA[82]», что неприемлемо для почтенного «Национального театра». Пикап допускает, что пьесу можно было воспринять как «фарс в духе ENSA», но считает, что представление все же вышло гениальным.

Пета Баркер оценивала премьеру Хопкинса через призму своей любви, полагая, что это станет его вершиной в «Национальном». Однако ее оценка, возможно, была предвзятой. Всего за несколько недель до этого – даже к ее удивлению – он на ней женился. Церемония была скромной, проходила в церкви неподалеку от дома родителей невесты, в Кенте, а шафером Хопкинса стал актер из труппы Лестера – Дэвид Свифт. Лоуренс Оливье подарил им на свадьбу пару простыней, и, как говорит Пета, они им обрадовались словно дети. Независимо от того, насколько хорошо складывались их отношения на тот момент, Хопкинс не гнушался восторженных высказываний, полных трепета, в адрес своего наставника: «Что ж, независимо от того, что ждет нас в будущем, – сказал он Пете, – мы всегда можем вспомнить и сказать друзьям: „Эти простыни нам подарил великий Оливье!“». Позже таблоиды напишут, что Мюриэл Хопкинс отреклась от своего сына и своей невестки, разгневанная тем, что он не посвятил ее в свои матримониальные планы. Линда Ли-Поттер из «Daily Mail» пошла дальше, утверждая в статье 1987 года, которую Баркер опровергает, что «его родители никогда не любили Пету и были настолько против их отношений, что поначалу его мать даже отказалась пойти на свадьбу». Баркер отрицает часто повторяющиеся истории, будто они с Мюриэл практически никогда не общались, что Пету не жаловали в «Ship Inn», и более того, что она никогда не приезжала домой к

Хопкинсу в Уэльс. Она настаивает, что они с Мюриэл действительно поладили, что изначальная холодность возникла из-за внезапного объявления сына о его помолвке с женщиной, которую она почти не знала. С другой стороны, Дик, как она помнит, всегда был очень деликатен и относился с пониманием к ее ситуации, часто стараясь облегчить ее визиты в Уэльс.

О шоке Мюриэл на решение сына в одночасье жениться поведал приятель Хопкинса Брайан Эванс, который редко виделся с Хопкинсом после его отъезда из Тайбака. «Когда я услышал, что он женился на Петронелле Баркер, моей реакцией было: нет, это должно быть какая-то ошибка – чтобы наш Энтони и женился?! Он настолько избегал романтических отношений с женщинами, что это казалось невообразимым. Все, кто знал его по Уэльсу, не удивились, что он дотянул аж до 28 лет, прежде чем окольцевался. Сюрпризом для всех стало то, что он вообще довел это дело до конца».

Несмотря на сомнения Мюриэл, оба, Дик и она, присутствовали на свадьбе и приеме в доме Эрика Баркера. В тот день, пребывая в тумане любви и волнения, Пета была уверена, что их брак продлится вечность. Ведь налицо миллион причин для оптимизма: свадьба, освобождение от долгосрочного контракта, триумф в великолепном Шекспире, предстоящий амбициозный фильм с голливудскими связями и зарплатой в 3000 фунтов. Однако для проницательных умов существовало также основание для серьезных опасений. Хопкинс праздновал головокружительный период тем, что пил все больше и больше. Баркер воспринимала это просто, как будто он наслаждается моментом, другие же видели восходящую вверх по спирали пагубную безудержность – по большей части опасную для него самого, но принесшую негативные последствия и для окружающих. «Он неправильно себя повел с „Национальным театром“, – говорит один актер. – И он обидел Оливье». Другой актер считает, что «Хопкинс нажил себе врагов своей очень задиристой манерой общения… и вообще своей бесшабашностью. Оливье был невероятно добр к нему, но Хопкинс ко всему относился типа: „К черту всех, я должен думать о себе“».

Пета Баркер считает, что Хопкинс не отличался особой открытостью, что в то время, пока он без умолку болтал, он никак не раскрывал себя. Внезапность его ухода из «Национального», – что произойдет в декабре, скорее с нытьем, нежели с хлопаньем дверью, после того как обещание, данное Оливье, было уже выполнено, – она приняла как его особенность, что Хопкинс любил сам ставить точку и не позволял никому этого делать за него. По ее мнению, он предпочитал не хранить связи с прошлым

и постоянно черпал энергию из обновления.

# Глава 6
# Разлад

«„Лев зимой“ – ужасный опыт, – говорит режиссер Энтони Харви. – И он усложнялся еще излишним требованием Оливье к Тони Хопкинсу выполнять изматывающие обязательства перед „Национальным“, из-за чего тому приходилось почти каждый день летать из Дублина в Лондон и, как правило, в жуткий туман».

Харви было всего 32 года – редактор-монтажер, он начинал актером в RADA, играл брата персонажа Вивьен Ли в «Цезаре и Клеопатре» («Caesar and Cleopatra»); дипломной работой его стали картины «Все в порядке, Джек» («Fm All Right Jack»), «Доктор Стрейнджлав» («Dr Strangelove») и «Лолита» («Lolita»). В 1966 году, не без помощи мужа актрисы Ширли Найт, он изыскал 20 тысяч долларов – «собрав три сотни здесь, две сотни там», – для финансирования фильма «Голландец» («The Dutchman»). Экранизацию бродвейской постановки сняли за одну неделю в Твикенхеме[83], в главной роли с Найт, что принесло ей «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале. «Питер О’Тул, с которым на тот момент я не был знаком, посмотрев фильм, связался со мной и сообщил, что у него есть сценарий Джеймса Голдмена, основанный на хитовой бродвейской постановке, и поинтересовался, не соглашусь ли я поработать с ним, если ему удастся добиться участия Кэтрин Хепбёрн». Вспоминая, Харви смеется над невероятностью ситуации: «Честно говоря, – ответил я, – верится с трудом». Но Питер повез «Голландца» в Лос-Анджелес и показал ей, а потом я вдруг поймал себя на мысли, что разговариваю по телефону с самой Хепбёрн и предлагаю приехать к ней в Лос-Анджелес. На что она сказала: «Нет, приберегите свои денежки. Давайте не будем тянуть, я сама приеду в Лондон».

Для Харви началась благоприятная полоса: удачный опыт в кино и зарождение дружбы с Хепбёрн, которая найдет свое отражение в последующем совместном творчестве в трех фильмах. «Не было никакого барышничества, никакой мании величия, – говорит он. – Это был проект Питера, но фильм – мой. Никто не боролся за режиссуру, и, поскольку они были мастерами своего дела, я с великой радостью черпал радость в общении с каждым из них, а они по очереди отстаивали мои решения и поддерживали меня. Например, когда я настаивал на чем-то, что не нравилось Питеру, Кейт говорила: „Ой, да ладно тебе, давай

сделаем так, как хочет Тони!“ И наоборот. Не было никаких разборок, но вот несчастье – или его нависшая угроза, – случилось, и мы встретили его как могли».

Как вспоминает Харви, момент утверждения Энтони Хопкинса на роль – одного из многих новичков, которых предложил О’Тул, – был как «озарение». На прослушивание пригласили несколько ярких театральных звезд, среди которых были Питер Иган, Тимоти Далтон, Джейн Мерроу и Джон Касл. «Из них мы составили список тех, кто будет участвовать в кинопробах». Местом проведения выбрали парк Баттерси, где в палатке, сидя за камерой, О’Тул читал текст новичкам. «Вопрос с Тони решился за две секунды. Он пришел очень спокойный, очень сосредоточенный и разыграл совершенно потрясающую пародию на Оливье. Все стало ясно; он поразил нас виртуозным исполнением, что он сделал осознанно, чтобы впечатлить нас, и это сработало. Питер был в восторге, а я уверен в выборе актера… вот мы его и ангажировали».

Когда в начале ноября Хепбёрн приехала в Лондон, спустя лишь несколько недель после премьеры «Как вам это понравится», Харви решил забронировать театр «Хеймаркет» на две недели для репетиций. «Я видел, как у новых ребят подкашивались ноги, особенно в присутствии Кейт, и понимал, что должен что-то с этим делать. Хотя на самом деле в этом не было особой необходимости. Она была невероятно добродушна, подбадривала своих партнеров и уже спустя первые пару часов от ожидаемой робости не оставалось и следа. К слову, мы так и не воспользовались оговоренными двумя неделями, потому что они нам не понадобились».

Когда 27 ноября начались съемки в «Ardmore Studios» в Бре[84], Харви перестроил свой график, чтобы пойти навстречу Оливье. «Ничего катастрофичного не произошло, мы продолжали снимать, потому что Тони участвовал не в каждой сцене в те съемочные дни, когда мы снимали в интерьере замка Шинон, где происходила большая часть действия». Хепбёрн сняла домик в Уиклоу, в паре километров от студии, в превосходной парковой зоне. О’Тул пьянствовал в Дублине, большинство остальных парней труппы остановились – вместе с Харви – в отеле «Gienview», с панорамой на горы Уиклоу. Харви отмечает: «Тони никогда не напивался в моем присутствии. Нашим пьянчужкой был Питер – источник шуток и душа компании. Тони, если говорить о профессионализме, отличался большой дисциплинированностью и стремился к успеху. Опять же таки это был его счастливый билетик».

Хопкинс позже описал Харви как «немного нервозного,

немного дерганного», что в целом не особо удивляет, поскольку Харви нес ответственность за трехмиллионный бюджет и неопытный состав исполнителей, который он набрал. Но Хопкинс как-то публично признал, что сам становился причиной «тяжелых времен» для многих своих первых режиссеров. А когда Харви услышал от друга, что Хопкинс назвал его «очень вспыльчивым человеком, который пытается все сделать по-своему», он с недовольством написал Хопкинсу, на что тот «извиняясь, объяснил, что его слова неправильно процитировали».

Для всех стало очевидно, что снова началась эпоха безжалостной прямолинейности и порой грубости. Но с Кэтрин Хепбёрн Хопкинс был готов покорно терпеть все унижения. Позже он сказал: «В первый раз перед камерами с ней, в моей большой сцене, я просто растерялся. Я знал свой текст, знал ее роль, но когда мы встретились на генеральной репетиции перед камерами, она сказала: „Прекрасно, давай-ка, дружок, выпьем кофейку…“».

Ясно, что помимо кофе, Хепбёрн намеревалась преподать ему основы игры в кино. Хопкинс сидел разинув рот, когда она, сквозь клубы дыма от сигаретных затяжек, с порога приступила к допросу:

– Ты любишь камеру? – спросила она.

– Ээ, ну, ммм, я… ну, наверное, да…

– Тогда, дорогуша, какого черта ты всю сцену играешь к ней спиной?

Когда Хопкинс что-то забормотал в ответ, она указала на камеру «Arriflex»[85] на штативе:

– Это, черт возьми, объектив. Он направлен на тебя. Часть этой сцены – твоя. Если она тебе не нужна, отдай ее мне, я-то уж точно ее возьму. Я вытесню тебя с экрана.

Поначалу Хопкинс сбивался. Он рассказал: «Я уже сделал пятнадцать дублей в ту первую съемку. Я перепугался до смерти, я растерялся. Хепбёрн продолжала твердить свое: „Пусть он снова попробует… Давай еще раз“. Она меня всему научила».

Сюжет был сложным и замкнутым и требовал ансамблевого исполнения, что идеально подходило для многочисленных новых актеров, уже знакомых со сценической техникой, но несведущих в голливудской. В фильме Генрих II, король Англии и половины Франции (роль исполняет О'Тул), привозит в замок Шинон свою отдельно проживающую жену Элеонор (Хепбёрн) и трех сыновей, а вместе с ними и свою любовницу Алис (Джейн Мерроу) и ее брата, чтобы обсудить выбор преемника. Двуличность и междоусобица сопровождают их с того момента, как Элеонор начинает благоволить к Ричарду (Хопкинс) и пытается управлять выбором Генриха, который пал на более запальчивого Джона

(Найджел Терри), проектируя свадьбу Ричарда и Алис.

Сценарий был многословным, совершенно нединамичным и незавершенным по стандартам сегодняшних псевдоисторических байопиков. Как охарактеризует его «Monthly Film Bulletin»[86] – «эдакий исторический бурлеск в стиле Бернарда Шоу». Но с точки зрения Хопкинса, лучшего для него нельзя было и пожелать. Словно в миниатюрном формате, беззастенчиво обнажая основы театральности, исполнение Хопкинса походило на стиль Оливье: сжатое и усовершенствованное, а временами приближающееся к эмоциональному пределу, оно отвлекало от игровой техники. Эта сравнительная миниатюрность в сочетании с присутствием и добротой Хепбёрн и О'Тула позволили Хопкинсу – он расслабился – спокойно поэкспериментировать с маньеризмом, жестами и моделированием образа. Вскоре после этого он сказал:

«Думаю, в глубине души я осознал, что сниматься в кино достаточно просто: я способен очень быстро внутренне собраться. Как киноактер я представляю ход процесса, когда я буду сниматься. Этому ты учишься в театре. Но в театре у тебя более широкое поле для деятельности: ты составляешь основательный план для роли, скажем, в „Трех сестрах“, или в „Вишневом саду“, или в „Гамлете“, а если этот план неудачен, то дела твои плохи – ты получаешь негативные отзывы, спектакль не удался, и ты застреваешь во всем этом на 10 недель. А вот в кино все можно исправить. Таким образом, ты делаешь дубль 139-й, сцену 12-ю и к этому времени уже понимаешь, что ты сделал, и оцениваешь, что еще предстоит исправить, и переделываешь. Не без помощи режиссера… Но меня беспокоит, что, возможно, я слишком поверхностно к этому отношусь, может, это все слишком просто для меня. Любой дурак может почесываясь или просто под чашечку кофе декламировать „быть или не быть…“ …это меня очень волнует».

В январе 1968 года возникло большое сомнение, закончатся ли съемки вообще. В конце месяца Хепбёрн доснялась в своих сценах и вернулась в Штаты, подарив каждому актеру съемочной группы, включая Хопкинса, очки со вставленной кристаллической «слезкой». Дарственная надпись гласила: «От Элеоноры Аквитанской». Съемочная группа переехала в Южную Францию и Камарг, в дельте Роны, для ряда съемок на натуре – в отреставрированном аббатстве Монмажур в Арле, в Тарасконе, в окруженном стеной городе Каркасоне и в Башне Филиппа Красивого в Авиньоне. По словам Хопкинса, настроение на площадке царило угрюмое: вероятно, сказалось изнеможение от напряженных и насыщенных дней, растянувшихся на месяцы работы над фильмом с тщательно прописанными персонажами,

изображаемыми сильными, категоричными людьми. Найджел Сток буквально физически боролся с О'Тулом, в то время как Хопкинс, по словам актрисы Джейн Мерроу, открыто воевал с Петой Баркер. Мерроу вспомнила, как Хопкинс позвонил вечером по телефону, «пытаясь договориться с женщиной, которая, очевидно, являлась его женой». Мерроу воспринимала его как человека, находящегося в большом напряжении, «вот-вот готового взорваться».

Энтони Харви игнорировал все перебранки и сосредоточился на том, чтобы завершить фильм в условленные три месяца. Но позже, в Камарге, во время съемок сцены турнирного боя с участием Хопкинса, произошел несчастный случай. Харви вспоминает:

«Тони не очень нравилась идея быть в роли наездника – тем не менее он полностью облачился в доспехи и поскакал рысью. Мы уже были готовы снимать, но, к несчастью, камера „Arriflex" изрядно шумит – лошадь услышала, испугалась и понесла. Я крикнул Тони, чтобы он не паниковал, но, разумеется, он оцепенел от страха и не смог ее удержать. Мы видели, как он с нее свалился и лежит неподвижно. Помню, я тогда думал: „Бог мой, это конец, он покойник". Честно, я думал, что он сломал спину! Это его первый фильм, и он кончает тем, что ломает свою долбаную спину! Мы подбежали к нему, он лежит без движения, белый как смерть… и говорит: „Моя рука – она сломана"».

Хопкинса отвезли в больницу, съемки продолжились, но тут произошло еще одно несчастье. «Я уж не лез на рожон, пытаясь завершить дело, и чтобы все остались живы, – смеется Харви. – Потом мы все поехали в Камарг на ужин с морепродуктами. Все схлопотали сильное пищевое отравление и стали блевать. А я нет – что еще хуже. Несколько дней спустя я отошел за кустик, чтобы отлить, – смотрю, а на выходе у меня получилась яркая, канареечно-желтая моча – я подхватил гепатит».

Харви посадил актеров и съемочную группу на поезд и отправился назад в Лондон, где его госпитализировали. Съемки на время были приостановлены. «Я потерял пару недель, но самое ужасное, когда я лежал там, выведенный из строя, Джо Левин, исполнительный продюсер, решил взяться за обработку отснятого видеоматериала, который мы все считали великолепным, и сам его смонтировать. Я был опустошен от самой только этой идеи, но тут вмешалась Кэтрин Хепбёрн. Она сказала Джо: «Ты что, не знаешь, кто твой режиссер? Ты не знаешь, что это он смонтировал все эти гениальные, всемирно известные фильмы?» Она встала у него на пути, и заставила Джо подождать, пока я не поправлюсь настолько, чтобы закончить фильм самому».

Когда Хопкинс вернулся к «сценарию» женатой жизни в пригороде с Баркер, Харви отвез фильм в Голливуд, где впервые организационный совет тихоокеанского побережья получил возможность ознакомиться с новой звездой, сбежавшей из «Национального». Реакция последовала единодушно одобрительная. Левин, как и многие, считал, что «присутствие Хопкинса на экране шедеврально», а лондонский «Evening Standard» разнес сплетни о номинации на «Оскар». «Для него это было чудом, – говорит Харви. – Но он его заслужил. Он привнес достоинство в своего Ричарда, что углубило фильм и стало центром этого успеха». Как выяснится позже, «Лев зимой» получит статус двойного хита, что гарантировало более широкие возможности для всех ведущих исполнителей: рецензии были положительные, кассовые сборы – впечатляющими. Харви получил премию нью-йоркских кинокритиков[87], а затем и номинацию на «Оскар». Фильм в итоге собрал три «Оскара»: за лучший сценарий (Голдмен), за лучшую музыку (Джон Барри) и лучшую женскую роль (Хепбёрн, разделившая награду с Барброй Стрейзанд за ее «Смешную девчонку» («Funny Girl», 1968)). «Это было выше наших ожиданий, – говорит Харви, – и мы продолжали получать награды». На сегодняшний день фильм получил общую прибыль в размере 80 миллионов долларов – против скромного бюджета фильма в 3 миллиона, – что сделало его самой прибыльной исторической эпопеей за всю историю проката.

Вознаграждение для Хопкинса последовало незамедлительно. Не прошло и месяца, как он вернулся в Лондон, а Ричард Пейдж уже говорил о предложениях с американской стороны и вероятных прослушиваниях в Лос-Анджелесе. Хопкинс упивался новостями и опять отвергал робкие упоминания об Оливье и «Национальном» – вместо этого он окунулся в напряженную семейную жизнь. Напряженную потому, что на каждом шагу супружеская совместимость проходила проверку на прочность. Начнем с того, что надежды Петы на покупку дома, в котором она совьет свое семейное гнездо, родив несколько детей, не оправдались. Дом на Лиффорд-стрит, в Патни, который выбрала пара, имел все преимущества удобного доступа к открытым общинным землям, находился неподалеку от «BBC» и района театров; однако Галифаксское строительное общество завернуло их заявку на получение кредита. Хотя Хопкинс отложил деньги после картины «Лев зимой» с целью построить свой дом, строительное общество посчитало его профессию ненадежной, а его заработок нестабильным. Так было до тех пор, пока родители Петы не согласились стать их гарантами, и тогда рабочее соглашение было достигнуто. Но это произошло не так скоро; под

Рождество Пета забеременела и, по ее словам, переживала не самую легкую первую беременность. Хопкинс был в восторге от того, что станет отцом, и проявлял к этому вопросу живой интерес, активно помогая жене с физическими упражнениями в дородовой период.

Тем не менее пьянство и скандалы не прекращались: вызванные не столько страхами перед отцовством и новой ответственностью, сколько из-за бурлящего, невнятного самобичевания и внутрь себя обращенного гнева. Один из коллег, свидетель тех времен, выразил свое мнение так:

«Ничего из того, что он делал, его не удовлетворяло. Ни о какой самоуверенности и речи не идет. Он ссорился с режиссерами и актерами, потому что давал волю своему раздражению, и это неправильно истолковывали. Пьяный, он был груб и криклив, но, я думаю, это была уже патология, побочный эффект от алкоголизма. А в чем кроется причина последнего? В удивительном неумении Тони разобраться в себе и своих целях в жизни. Тони был большим философом, в отличие от многих людей из его окружения».

Пета Баркер вспоминает их ссоры с различимой грустью. Их любовь казалась крепкой, как скала, но они вгрызались в глотки друг друга, как львы. Хопкинс был опытным спорщиком, и в молодости, в начале актерской карьеры, он считал, что криками и стаканом виски можно решить все. Время научило его обратному, но тогда типичная реакция на тот ритм жизни, который мучил его, – на скуку, высокомерие, «дедовщину», некомпетентность и бесполезность, – выражалась в высоких децибелах и безудержности, жертвой которых, как правило, становилась Пета.

Но несмотря ни на что, они двигались по-прежнему своим курсом, радуясь прибывающим хорошим новостям, своей дружбе и вере в светлое будущее. Весной, уже с заметно округлившимся животом, Пета ушла из «Национального» и отправилась с мужем и Ричардом Пейджем в Лос-Анджелес, по приглашению «David Wolper Productions», которые проводили кастинг для фильма «Ремагенский мост» («The Bridge at Remagen»). Хопкинса пригласили на основании еще не выпущенного фильма Харви. Однако со времени съемок он располнел – результат пьянства и долгих ленивых вечеров бесконечного глазения всего подряд по телевизору. Интуитивно, по пути в Лос-Анджелес, он чувствовал всю тщетность поездки. Поэтому он настроил себя на туристический лад и решил наслаждаться каждым мгновением своего оплачиваемого отпуска.

Баркер с ностальгией описывает дни, проведенные в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке, как самые веселые на ее памяти. Зная о

детской увлеченности Хопкинса американцами и американским кино, она искренне радовалась его мальчишескому восторгу от наблюдения за таинственным Атлантическим океаном под самолетом, за береговой линией его любимой страны, от посадки и ступления на эту землю. Неосознанно, заочно он любил ее всегда, но, когда вдруг осознал, где он оказался, когда увидел реальную Америку, он окончательно в нее влюбился. Целиком во всю. Благоухание тихоокеанского воздуха. Короткие рукава рубашек. Глянцевые автомобили с откидным верхом. Мимозы вдоль обочин дорог. Бургеры. Пиво «Bud». Пальмы и автострады. Пета знала, что он мечтает жить в Голливуде, и, по ее словам, она готовилась покинуть Англию, хотя знала, что будет тосковать по родному ландшафту, который так полюбила еще с детства в Кенте.

Автобус повез их из Международного аэропорта Лос-Анджелеса на север в Санта-Барбару, где они и остановились. Пета со смехом вспоминает, как они ехали на заказанном для них большом лимузине с кондиционером – для долгой поездки на юг, в Диснейленд, в Анахайме. Как восторженные дети, они игрались с электрическим стеклоподъемником по дороге на встречу с Микки Маусом. Позже Хопкинс сам отправится в «Китайский театр» Сида Громана, на Аллею Славы вдоль Голливудского бульвара, на Вайн-стрит, где он с интересом будет рассматривать вырезанные в камне подписи и отпечатки рук своих кумиров: Боуга, Бинга Кросби, Уоллеса Бири, Роя Роджерса, Триггера и Дональда Дака.

Осмотр достопримечательностей в итоге стал для Хопкинса лучшим, что он получил от своей первой попытки проникнуть в Голливуд, поскольку его кинопробы окончились неудачно: ему предпочли Роберта Вона. По мнению Хопкинса, причиной провала стало то, что накануне прослушивания он пошел на вечеринку в дом режиссера Джона Гиллермина, что в районе Бенедикт-Каньона, там напился, а на следующий день явился с похмелья. Плюс ко всему продюсера разочаровал тот факт, что Хопкинс был не в форме и выглядел весьма растолстевшим. В общем, неважно, какие были причины – он вернулся домой проездом через Нью-Йорк, опустошенный своей неудачей, но не раздавленный: обещания относительно «Льва зимой», все еще застрявшего в монтажной, звучали великолепно, а агенты и режиссеры, которые с ним встречались, все до одного сулили ему долгую жизнь в Голливуде.

Вернувшись в обыденную реальность ненастного лета в Лондоне, с бесконечными сериями «Автомобилей Z» («Z Cars»)[88] по телевизору, с молчанием телефона, Хопкинс впал-таки в

депрессию. Позже он скажет:

«Я слишком много ел и слишком много пил. Я обленился, я был женат, я каждый вечер просиживал без дела, уставившись в телевизор. Мне было на все начхать. На самом деле, я был глубоко несчастен. Если ты несчастлив, ты пытаешься найти какую-то отдушину, ведь так? Ты ешь и ешь, и сползаешь все ниже и ниже в самую пучину апатии. Так происходило и со мной. Я ни хрена не занимался карьерой – да ничем вообще. В финансовом отношении я был обеспечен и все такое… Я сказал себе, что буду красить дом и копаться в саду каждое лето, – вот такая у меня будет жизнь…»

Конечно, этого не могло случиться, хотя Пета все еще надеялась на покой – даже несмотря на вспышки истерик – и тишину. Все больше и больше она понимала причину их несовместимости: сочетание растущей алкогольной зависимости и его навязчивое стремление испытать, найти себя. Он знал, что в общепринятом понимании он преуспевал: в карьере, в деньгах, славе, которую он так страстно желал; но все остальное было фальшью. По его ощущениям, он не созрел или не понял и не принял того, кто же он есть на самом деле. Был ли он театральным актером или киноактером? Творцом или виртуозным лицедеем? Доверял ли он себе или своим суждениям? Конечно нет – как тогда он оказался женатым (для чего был явно непригоден), с ребенком на подходе, для которого у него нет ответов? Когда он ссорился с Петой или друзьями, как правило, все это происходило в алкогольном тумане, в бессмысленной страсти последнее слово оставлять за собой. «Минуточку! – кричал он. – Я хочу сказать, и я скажу свое последнее слово!» Три года спустя, оглядываясь назад, он расскажет журналистке «Radio Times» Дидре Макдональд: «Со мной легко работать, но вот жить со мной непросто. Я неврастеник. А это подразумевает самобичевание. Я не имею в виду приятную чувствительность. Я весь на нервах, даже сидя здесь и разговаривая с вами. Взгляните на пепельницу: я курю одну за одной. Я испытываю недостаток в руководстве, когда не работаю».

Наконец появилась работа: еще одно предложение сняться в кино – на этот раз в жалкой кальке – экранизации кинокомпанией «Columbia Pictures» детектива Джона Ле Карре «Зеркальная война» («The Looking Glass War»), с режиссером, восходящей звездой – Фрэнком Пирсоном, сценаристом «Кошки Балу» («Cat Ballou»), но зато бок о бок с Ральфом Ричардсоном – актером, которым Хопкинс так восхищался. Деньги обещали хорошие – в 10 раз больше, чем мог предложить «Национальный театр» Оливье, да и

работа была несложная. Сценарий был путаным, а все сцены с участием Хопкинса, довольно напыщенные, снимались в мрачных, по-зимнему влажных помещениях «Shepperton Studios»[89]. Как раз незадолго до начала съемок Пета родила их дочь, Эбигейл. Хопкинс присутствовал на родах и, по словам Петы, был невероятно любящим отцом. Но эйфория была кратковременной и вскоре сменилась однообразной рутиной на студии «Shepperton» и хроническими тревогами Хопкинса.

Подход Пирсона к одному из наименее понятных психологических триллеров Ле Карре был таков: переписать половину истории, заменяя неторопливое исследование дезинтеграции персонажа в романе гнетущими, но тупиковыми отвлекающими маневрами. Во власти двух несогласованных направлений, которые красноречивее всяких слов свидетельствовали о пропасти между театральной школой и «методом» голливудской школы – с Ричардсоном в роли куратора Леклерка и дерганым Кристофером Джонсом в роли его пешки, – фильм повествует о сорванной попытке МИ-6[90] обнаружить точное местонахождение и распознать русскую ракетную базу в Восточной Германии, которая, очевидно, была выявлена на секретной пленке. Хопкинс играл подручного Леклерка – Джона Эйвери, показанного, главным образом, в первых сценах, когда он отправляется в Финляндию, чтобы расследовать смерть агента, завладевшего фотопленкой. Роль Хопкинса со временем сходит на нет в фильме – после того как польского беженца Лейзера (Джонс) выбирают, чтобы проникнуть на территорию за колючей проволокой и найти базу. История развивается с изнурительными тренировками героя под руководством Холдейна (Пол Роджерс) и исполнением самой миссии.

Хопкинс не смог поехать в Испанию, а также в Финляндию и Германию, но у него не было ни малейших сожалений по этому поводу. Как он сказал Тони Кроли, он чувствовал себя глубоко несчастным во время съемок и получил мало удовольствия от роли. Ричардсон был замечательным – юморным, пронырливым, любил похвастаться своим мотоциклом Harley Davidson и на каждом углу подкалывал колючку Кристофера Джонса. А Джонс, чья карьера как никогда висела на волоске, с единственным лишь достойным внимания фильмом «Дочь Райана» («Ryans Daughter», 1970 г.), был ходячим воплощением голливудского брюзги. Когда мог, он избегал всеобщих перекусов и выпивки со съемочной группой или актерами, был немногословным и, как говорит знающий человек, «впадал в ступор, когда все остальные занимались тем, что пытались разобраться в смысле небоевого боевика». На самом деле, по словам Хопкинса, Джонс снимался в

кино неуверенно, чуть ли не с религиозным поклонением копировал стиль Джеймса Дина, от чего Хопкинса просто воротило.

«Зеркальная война» информативно продемонстрировала собой первоклассную картину субголливудского кинематографа, которая расстроила Хопкинса. Он был уверен, что будет изучать географию киносъемочной площадки и основы фильмопроизводства, и этот фильм показался ему баловством и упражнением в аляповатой импровизации. Он понимал, что никакой пользы он ему не принесет, и, по словам коллег, на какой-то миг даже смутился насчет направления своей работы.

В сомнениях и сбивчивых размышлениях, свернувшись клубком на диване перед телевизором в Патни, Хопкинс чувствовал, что его молодой брак разваливается. Пета его любила, в этом не было сомнений, но один друг говорит: «Тони принимал любовь в случае, когда мог отгородиться от нее. Дело не в обязательствах, здесь все нормально. Просто ему нужна дверь, через которую он мог бы выйти. Он не мог просто остановиться на достигнутом. В любом случае – не тогда». С Петой в соседней комнате, с Эбби под боком, с нависшим кредитом, из-за которого приходится ломать голову, таковой двери не было. Не хватало места. Не хватало личного пространства. Не хватало тишины. Не хватало уединения. «А еще, – говорит друг, – недостаточно было боли. Он вот-вот был готов отгородиться от всего, но это не вариант для артиста. Рано или поздно ему пришлось бы принять важное решение». Пета продолжала стараться. Дом был большой, и он кипел жизнью. Миссис Чаннинг, действующий арендатор, была добродушной, правда, ей совсем не нравились взлеты и падения актерской жизни. Пета поначалу надеялась сохранить свою актерскую карьеру и наняла помощницу по хозяйству, немку, которая поселилась с ними и привнесла в дом приятную, ласковую атмосферу, направленную на Эбби и на то, чтобы сгладить острые углы в отношениях между супругами. Однако позже Пета решила, что не хочет, чтобы кто-то другой вместо нее растил ее ребенка, и спустя полгода после рождения Эбби, завершив работу в телевизионной постановке, она навсегда оставила свою актерскую карьеру.

Принятие «важного решения» Хопкинса отложилось сначала из-за звонка режиссера Тони Ричардсона, предлагавшего ему присоединиться к игре в «Гамлете», который будет несколько недель ставиться в «Раундхаусе»[91] («Roundhouse»), в Камдене, а потом будет записан в режиме реального времени для кинопроката; проект финансирует «Columbia Pictures». Хопкинс

планировал сыграть Гамлета – роль, как он уже сказал Пейджу и остальным, которую он хотел исполнить сейчас, пока еще позволяет возраст, – но Ричардсон думал иначе: он отдал ее Николу Уильямсону, более опытному и сведущему, а Хопкинсу дал роль дяди Гамлета – Клавдия, главного злодея в пьесе. Хопкинса смущала эта роль, и вскоре он поссорился с Ричардсоном из-за слишком затейливого прочтения пьесы режиссером. Обсуждение начиналось спокойно, но в конце концов заспорили о концептуальном подходе; Хопкинс вспоминает этот двухмесячный контракт как «ужасное испытание».

Выбирая на роль Хопкинса, Ричардсон, вероятно, видел больше, чем Хопкинс. Ричардсон славился тем, что имел репутацию бунтаря: он режиссировал экранизации «Оглянись во гневе» («Look Back in Anger», 1959), «Комедиант» («The Entertainer», 1960) и «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» («The Loneliness of the Long Distance Runner», 1962), так что его переосмысление «Гамлета» началось с подбора молодых, нетипичных актеров. Но Хопкинс, не принимая во внимание его возраст, подходил удивительно точно. Существовал ли когда-нибудь актер, настолько прочно стоявший на пороге жизненного успеха, настолько эмоционально заряженный, чтобы передать сдержанное, полное раскаяния показное чувство вины Клавдия, самого изощренного шекспировского злодея?

> *Не могу молиться,*
> *Хотя остра и склонность, как и воля;*
> *Вина сильней, чем сильное желанье,*
> *И, словно тот, кто призван к двум делам,*
> *Я медлю и в бездействии колеблюсь.* [92]

Марианна Фэйтфулл, которая до сих пор остается одной из самых сексуальных исполнительниц в британском роке, играла красивую, бездушную Офелию, Джуди Парфитт играла запутавшуюся в душевных страданиях Гертруду, Гордон Джексон – безукоризненного Горацио. Все же пьеса раздвинула внешние границы широчайшего толкования «Гамлета», снижая его тяжелое моральное положение, и, что чрезвычайно важно и интересно, скрывая его под тщеславием тайных заговоров и политической выгоды.

Хопкинс ненавидел все это, хотя, как покажет время, он ненавидел больше отказ Ричардсона позволить ему вмешиваться в режиссерский процесс. В отличие от других его недавних режиссеров, Харви и в особенности Пирсона, Ричардсон имел большой опыт работы с трудными личностями и предпочитал

строгую дисциплину во время создания фильма. И не любил «совместное» производство. «Мы с Ричардсоном не сходились во взглядах, – сказал Хопкинс „Guardian“. – Я чуть не обезумел, когда он сказал: „А что же гениального преподнесет нам сегодня мистер Хопкинс на репетиции?..“ Я ненавижу фразы типа „А спал ли Гамлет с Офелией?“ Все теоретические рассуждения чересчур мыслящих режиссеров иссушают актеров. Все эти штучки, типа игры в крикет перед репетицией, чтобы добиться более точных рефлексов, – это мерзко».

Прошло 20 лет с тех пор, как экранный «Гамлет» Оливье озарил новейшее пространство для Шекспира, и на тот момент ничто не сравнится с исполнением знаменитого актера. Тони Ричардсон, завершив деловые переговоры по поводу финансирования кинокомпанией «Columbia Pictures» фильма по Шекспиру, изучил предшествующие кинопровалы и решился на новый подход – отличный от шикарного Оливье, – снять всю картину крупным планом на сцене «Раундхауса».

Хопкинс ради этого остался – хотя и с трудом – и, играя роль второго плана, показал чрезвычайно выразительную игру, продемонстрировав себя едва ли не самым лучшим в этом составе актеров. Съемки заняли меньше семи дней; без акцента на декорации, предлагая, как это ни парадоксально, безграничность и вневременность в художественном оформлении спектакля и сюжета. Уильямсон и Хопкинс захватили камеру, играя злобно, с оттенком сухой иронии, искушенные донельзя, заполняя образовавшуюся пустоту. Это была поразительная работа, доказывающая смелость Ричардсона (пусть в итоге картина пробивалась в кинотеатры, переполненные фильмами про Джеймса Бонда и нескончаемой чередой серий «Carry Ons»[93]), и большинство критиков приняли ее всем сердцем. В издании «Monthly Film Bulletin» Ноэл Эндрюс оценил по достоинству тихий разрушительный цинизм фильма и посчитал его «превосходной работой». Уильямсон снискал высшие почести: «Его впечатляющее глубокомыслие и сильный интеллект превратили монологи в нечто большее, чем просто озвученные мысли»; Хопкинса также отметили: «Клавдий в исполнении Энтони Хопкинса говорит везде с королевской уверенностью и развязностью… предательство видно только во взгляде… вновь и вновь терзаемый тревогой».

Со временем, когда через несколько месяцев после «Льва зимой» вышел «Гамлет» и оба фильма слились в одно общее представление о классическом таланте Хопкинса, актер пересмотрел свое отношение к месяцам, проведенным с Ричардсоном. Смягчившись, он подумал, что фильм таки был

«оригинальным» и стоящим, но все же не сожалел о том, что отказался присоединиться к постановке спектакля на Бродвее. В то время, когда все актеры встретили эту идею с энтузиазмом, Хопкинс сказал Ричардсону, что он устал и что слелал для роли Клавдия все, что мог. Его также очень беспокоило, что напряжение в доме – а Пета не переносила его попойки на глазах у Эбби – в последнее время мешало ему играть. По его словам, в заключительных спектаклях Ричардсона он играл «неровно» – порой энергично и цельно, но чаще «на автомате»: он сделал одолжение и Ричардсону, и себе, не пробуясь в нью-йоркский проект пьесы. Ричардсон побагровел от ярости и, как утверждают, примкнул к разрастающемуся клубу «критиканов Хопкинса», о котором знали Рональд Пикап и некоторые друзья из «Национального». «Нельзя развивать свой талант и прокладывать новые пути, не нажив себе врагов, – говорит Пикап. – К тому времени у Тони начинался новый этап, который в итоге дал ему невероятный рост».

Возвращение домой повлекло за собой скорее деградацию, нежели развитие. 1969-й был трудным годом – годом Эбби (что волновало его буквально до слез) и годом минимального роста. Все, что он делал, как ему казалось, было исполнением роли звезды и отца.

Когда Пета подвела черту – никакой выпивки в присутствии Эбби, – брак окончательно скатился в пропасть. Не прошло и двух лет, как он завершился. Хопкинс уходил в себя, общаясь больше с Пейджем, чем с кем-либо еще, размышляя об аморфном будущем относительно средств к существованию, не задумываясь о прошлом и настоящем. Он перестал прилагать усилия, чтобы возобновить диалог и помириться. Миссис Чаннинг совсем не удивилась происходящему: «Он всегда отличался непостоянством», – сказала она Пете, произнося эти слова как метроном, будто отсчитывая их время.

# Глава 7
# Уэйн – 201, Хопкинс – 4

Затруднительность положения заключалась в том, что, пока Энтони Хопкинс познавал свое ремесло и пребывал в неуверенности на протяжении всех 60-х, засияло солнце британской киноиндустрии. За десять лет, что так быстро промелькнули, произошла британская культурная революция, а в дополнение к ней – шумиха международного уровня. Как результат, последовали трансатлантические приглашения в кино – вдохновленные успехами Новой волны[94] и оригинальностью таких режиссеров, как Линдсей Андерсон, Карел Рейш, Джозеф Лоузи и Тони Ричардсон, – и они породили блестящие, котируемые во всем мире эпопеи, первые из которых были родом из Великобритании. Грандиозный успех «Тома Джонса» («Tom Jones») в 1963 году, финансируемого голливудской киностудией «United Artists» (компания Тони Ричардсона «Woodfall»[95] не смогла собрать деньги в Британии), ознаменовал собой начало прилива, финансируемого американцами британского экспорта. К 1966 году 75 % из первых британских боевиков спонсировались американцами, а к 1969 году этот процент увеличился до 90. Американские деньги подразумевали американскую дистрибуцию, и, соответственно, британские актеры и режиссеры находили своего зрителя не только в «Gaumont»[96] или сети кинотеатров «Odeon»[97], но и по всему миру. Таким образом, шестидесятые даровали мгновенный международный статус Альберту Финни, Майклу Кейну, Шону Коннери, Джули Кристи и Ричарду Харрису Получая удовольствие от новизны, гениальности и отсутствия цензуры в британских кинофильмах, киностудия «Universal» со своей стороны вложила 30 миллионов фунтов в британский кинематограф в период между 1967 и 1969 годами. Но финансовый источник иссяк, а неожиданная череда провалов говорит о непростительной расточительности. «Графиня из Гонконга» («A Countess from Hong Kong»), «Work is a Four Letter Word», «Three Into Two Wont Go»[98] и «Может ли Херонимус Меркин забыть Мерси Хамп и найти истинное счастье?» («Can Hieronymous Merkin Ever Forget Mercy Humpe and Find True Happiness?») – все эти фильмы служат примером дорогостоящих провалов, они предопределили уход американских инвестиций из британского кино.

К 1969 году все голливудские компании погрязли в долгах, многие из которых – вследствие чрезмерного капиталовложения в

истощенную британскую продукцию. К этому времени началось возрождение всего американского. Блеск «Биттлз» и Бонда стал ослабевать, английскость больше не приносила прибыли, а фильмы вроде «Выпускник» («The Graduate», 1967), «Детектив Буллитт» («Bullitt», 1968), и «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» («Butch Cassidy and the Sundance Kid», 1969) вновь заставили всех поверить в американское чутье и превосходство Голливуда в мировой индустрии развлечений. К 1970 году только компания «Columbia Pictures» имела некое подобие производства в Британии. Все остальные исчезли. Британская киноиндустрия хворала, и ей было предначертано вскоре умереть с наступлением полного кризиса и возвращения к традиционализму, что сопровождалось очередным переизбранием консерваторов в правительство. О каком тогда шансе голливудской славы мог мечтать Хопкинс?

На мгновение он было задумался, не отказаться ли ему от ипотечного кредита и, по словам Эдриана Рейнольдса, уехать: «Не было сомнений, что он проявит себя на международном уровне. Вопрос в том – когда?» Хопкинс вцепился в эту идею. Но его очень беспокоили мысли о возможном американском отказе. Один близкий к нему источник полагает, что «это действительно придавило его, и былые проблемы с самооценкой с новой силой взлетели до небес». Он понимал, что совершенно не подходил для сотрудничества с Лос-Анджелесом: он не обладал ни светской грацией, ни терпеливостью. Что хуже, по мнению этого источника, так это то, что «он знал, что уже не сыграет главную роль юного героя, что никогда не станет Джеймсом Кобурном, Стивом МакКуином или Робертом Редфордом. Он был скорее Чарльзом Лотоном или Эдвардом Г. Робинсоном… а Эдди Робинсону больше не предлагали звездных фильмов».

В течение долгого периода безработицы после «Гамлета» – найдя успокоение только в бесплодной репризе для телевидения «BBC» и незамеченной роли в независимой короткометражке «Peasants Revoit», – Хопкинс в медленном «адажио» выпутывался из семейных уз. Не было близких друзей, с которыми можно было поделиться своей душевной болью – на самом деле, помимо привычных ежедневных ссор не было окончательного выяснения отношений с Баркер, просто присутствовало явственное ощущение конца. Никто из них не хотел, чтобы брак развалился, утверждает Баркер, однако она поставила целью вырастить Эбби в нормальном доме с традиционным, здоровым укладом жизни. А ее муж все же стремился к другим вещам.

Семейная жизнь оставалась на плаву. Пока Хопкинс проходил огромное количество кастингов, в глазах окружающих он по-

прежнему играл роль хорошего мужа. Он сам сменил паркет в зале, глубоко оскорбленный гигантским счетом от местной компании по перестилке полов; он ухаживал за садом, вкладывал деньги в меблировку… но все это было для отвода глаз. Он знал, и Пета знала, что он жаждал лишь одного – приглашения двигаться дальше.

Несмотря на удручающее время для британского кино, шанс пришел не издалека – от полубританского кино, снимаемого независимым американцем Эллиоттом Кастнером, начинавшим карьеру в качестве агента и ставшим впоследствии продюсером. Фильмом Кастнера был «Когда пробьет 8 склянок» («When Eight Bells Toll») Алистера Маклина, проницательно запущенного – хотя Кастнер не торопится это признать, – чтобы унаследовать на международном рынке место, недавно освободившееся после британских фильмов о Бонде с участием Шона Коннери. Бондиана Коннери, финансируемая из США киностудией «United Artists», бросила вызов всем предыдущим боевикам и стала самым прибыльным многосерийным фильмом в истории. В 1967 году в порыве ссоры с продюсером Гарри Зальцманом Коннери оставил этот проект. В затишье, после ухода актера, Кастнер увидел возможности «горячего» рынка и запустил свой а-ля бондовский боевик, представив зрителю сурового агента Филипа Калверта, с тихой надеждой на потенциальную серию хитов. Кастнер уже имел большие кассовые сборы в 1968 году с картиной «Там, где гнездятся орлы» («Where Eagles Dare») Маклина, в главной роли с Ричардом Бёртоном, так что его фанатически привлекала идея пригласить на главную роль какого-нибудь кельтского актера типа Бёртона или Коннери. Он просмотрел ряд британских артистов – в том числе Майкла Джейстона – прежде чем решить, после показа «Льва зимой», предложить роль Хопкинсу. Кастнер рассказывает:

«Я приехал в Англию в середине 60-х, чтобы снять „Калейдоскоп“ („Kaleidoscope“) с Уорреном Битти, и остался. Причиной тому был, по большому счету, Алистер Маклин. Я прочитал его первый роман „Полярный конвой“ („HMS Ulysses“[99]), и мне очень понравилось. К тому времени он написал уже четыре романа, и все были проданы под экранизацию. Я позвонил ему и сказал: „Я хочу, чтобы ты написал сценарий фильма“, а он ответил: „Хорошенькое дельце, с чего это?“ Он был очень закомплексованным, называл себя скорее бизнесменом, чем писателем. Но я уже сделал один фильм с писателем, создававшим сценарии, – парнем по имени Уильям Голдмен [фильм не что иное, как „Бегущая мишень“ („Moving Target“)]. Поэтому я дал Алистеру сценарий „Калейдоскопа“ и

сказал: „Посмотри на структуру сценария и вперед. У тебя с легкостью получится. И можешь сохранить авторские права на книгу и что угодно…“ и это была самая большая глупость, которую я когда-либо произносил, потому что он написал отличный сценарий – „Там, где гнездятся орлы“ („Where Eagles Dare“) – и спустя два года у нас был грандиозный кинохит».

На фоне такого успеха Кастнер тотчас поручил Маклину еще два оригинальных киносценария: вестерн и приключения; затем Маклин предложил ему только что опубликованный роман «Когда пробьет 8 склянок».

«Я просмотрел его, и мне сразу понравилось. Там сильный персонаж и отличный детективный сюжет. Кино, каким я его себе представлял, было чем-то наподобие „Пушек острова Наварон“ („Guns of Navarone“). Эдакой смесью из „Наварона“, „Ганга Дина“ („Gunga Din“) и „Сокровищ Сьерра Мадре“ („The Treasure of the Sierra Mache“). Я видел в герое Калверта очень большой характерный потенциал. С ним можно было много чего сделать. Но я не хотел брать на роль Тони Кёртиса. Не звезду. Я хотел классического актера. Настоящего. И когда я увидел Тони – больше для меня никто не существовал. Я увидел его на сцене и подумал, что он обладал изумительным колоритом. Я сказал, что хочу только его, и впервые прислушался к своей интуиции».

«Это был странный, дурацкий кастинг, – говорит Ферди Мэйн, игравший роль Лаворски – главного тайного злодея. – Хопкинс тогда был упитанным пареньком, и все мы, так называемые ветераны, работавшие с Кастнером довольно долгое время, думали, что он выглядит как щенок. У него был лишний вес, и хотя он производил очень и очень приятное впечатление, ему, как мне казалось, не хватало той культуры, которую ты ожидаешь от учтивого исполнителя главной роли». Мэйн был одним из постоянных актеров труппы Кастнера, замеченным продюсером в фильме «Ошибка» («The Bobo») с Питером Селлерсом (режиссера Роберта Пэрриша, 1967 г.) и занятым в нескольких фильмах. «Эллиотт имел тенденцию работать на семейственной основе. Если ты ему нравился, он хранил тебе верность и оказывал всяческую поддержку. В этом отношении Хопкинс понимал, что у него здесь отличный шанс. Эллиотт создавал очень кассовые фильмы. Картина „Там, где гнездятся орлы“ сделала ему целое состояние; таким образом, потенциал следующего блокбастера Алистера Маклина был потрясающим и, судя по первым признакам, стал пригласительным билетом к славе».

Кастнер собрал вокруг себя самую сильную съемочную группу, многие люди работали на съемках Бонда. На место

режиссера он выбрал 37-летнего Этьена Перье, чья семья руководила авиакомпанией «Sabena Airlines». Кастнер вспоминает:

«Он был замечательным парнем и, вероятно, единственной ошибкой, которую я допустил в этом фильме. Он был невероятно образованный, очень обаятельный, очень располагающий. Мы познакомились в Нью-Йорке, и он уговорил меня дать ему шанс. Ему хотелось сделать что-то большое, я тогда подумал: „О'кей, дам ему попробовать". Но он был европейским интеллектуалом, а я вас спрашиваю: какой европеец способен понять суть американского продукта? Разве что Полански. Но это единственное исключение. Этьен не подходил для нашего фильма, но он сотворил свою лучшую киноработу и не слил нас в унитаз».

Когда Хопкинс впервые встретил Кастнера на Тилни-стрит, продюсер не стал ходить вокруг да около. По словам другого продюсера Марион Розенберг, «он сказал ему прямо, что картина подразумевает крутого мачо, а Тони для этого слишком толстый. Если ему нужна роль, он должен похудеть». Кастнер смеется над этим воспоминанием: «Да, должно быть, я так и сказал. И для этих целей у меня был Боб Симмонс [постановщик трюков в Бондиане]: чтобы посадить Тони на диету и вернуть его в форму. Он актер, который мне был нужен. Я был готов сделать все что угодно, лишь бы привести его в порядок».

Симмонс предложил план диеты и интенсивные тренировки в оздоровительном центре «Forest Mere», в сочетании с обучением подводному плаванию, которое требовалось по сценарию. Сам Хопкинс оценивал себя как паршивого пловца. Будучи маленьким мальчиком, он учился плавать на пляже в Маргаме вместе с отцом, но с тех пор у него практически не было возможности, чтобы практиковаться. Теперь же, столкнувшись в конкуренции с Джеймсом Бондом, у него были все намерения наверстать упущенное. Вдобавок в течение девяти месяцев он ожидал шанса, чтобы полностью изменить и привести в порядок свою жизнь. Пока он ждал, он располнел. Это послужило сигналом к тому, чтобы сотворить нового Тони Хопкинса, Тони Хопкинса для Голливуда. Во время производства фильма он сказал Тони Кроли: «Боб Симмонс вытащил меня из инертности. Он стал для меня теперь очень хорошим другом, лучшим другом, который у меня когда-либо был. Потому что он изматывает меня изнурительным трудом. Он сказал мне: „Ты мягкотелый. Ты не мужик. Ты девчонка". И это было чертовски верно. Я по-прежнему мягкотелый. Я большая девчонка. Я не хочу быть грубым, не хочу быть сорвиголовой… но также не хочу умереть молодым от

тромбоза… я хочу долго работать в этой профессии».

Через 10 дней в «Forest Mere» Хопкинс потерял почти 7 килограммов, и можно было начинать съемки в Малле, в Шотландии. В остальных ролях выступали Джек Хоукинс, Натали Делон и, как говорил Кастнер: «Роберт Морли – для легкого контраста». Хопкинс был послушный и спокойный, всеми силами прилепившись к братской заботе Симмонса. Он по-прежнему выпивал, но Симмонс сказал ему: «Ладно. Но если ты выпил сегодня, расплачиваться за это придется завтра: больше упражнений, больше бега трусцой. Выбор за тобой». Кастнер заплатил ему скромные 8 тысяч фунтов (в то время как в Бондиане Коннери получил примерно 150 тысяч фунтов), но Кастнер с болью признает, что это была справедливая плата новичку за его первую главную роль. «Я рисковал, – говорит Кастнер. – Британская киноиндустрия работала за счет американских денег. Я так раздражался, когда Аттенборо, Паттнем и все эти придурки говорили „британское то, британское се“. Я ни копейки не получил в Британии для фильмов вроде „8 склянок“. Я скажу, где взял деньги: я позвонил парню, о котором прочел в журнале „Fortune“, пошел к нему и сказал: „Мне нужно 1,8 миллиона долларов на второй проект Алистера Маклина“. Он выслушал меня и выписал этот чертов чек. Вот таким образом и снимались так называемые британские фильмы. Я честно и справедливо заплатил Алистеру Маклину, я справедливо заплатил Тони Хопкинсу. И я сделал фильм, который увеличил свою себестоимость в три раза за счет кассовых сборов».

К этому времени Перье и главный оператор Артур Иббетсон («он был тем, кто нес ответственность за стиль и вид фильма») приступили к съемкам в Шотландии. Хопкинс продолжал заниматься по установленному режиму, который продлится 16 чрезвычайно физически активных недель. Регулярные занятия с Симмонсом компенсировались еженощными вылазками в компании с партнерами по фильму, Морисом Роевзом и Леоном Коллинзом, в отель «Western Isles» и другие злачные места. Кастнер бывал в этих заведениях и не увидел ничего тревожного в попойках Хопкинса. «Слушайте, я сделал пять картин с Ричардом Бёртоном, – говорит Кастнер. – Когда занимаешься подобными вещами, ты учишься, как адаптироваться. Тони не был буйным пьяницей. Более того, я даже не могу вспомнить, чтобы возникали какие-либо проблемы с алкоголем». Другие помнят больше. Роберт Морли презирал то, что ему казалось злоупотреблением со стороны Хопкинса и более молодых актеров. Когда он выражал недовольство, другие актеры его корили. Хопкинс как-никак был ведущей звездой, на которой держался фильм. Это была его

первая попытка. Беспробудное пьянство можно было бы оправдать как сброс напряжения. Некоторые помнят, что на съемочную площадку приезжала Пета с Эбби. «Он плохо реагировал на их присутствие, – говорит один источник. – Ему было неуютно. А когда ему было неуютно, он просил кого-нибудь принести ему пива и затем скрывался за бутылкой».

Десять недель спустя, в «Pinewood Studios»[100], Ферди Мэйн наблюдал за покорным, страстно желающим учиться молодым актером, который приберег самые большие эмоции для приезда своих родителей на съемочную площадку. Дик и Мюриэл приехали по приглашению и были представлены Перье и всем звездам. «Они были приятными, интеллигентными людьми, которые, казалось, не до конца понимали, что их сын является центром этого потрясающего, грандиозного боевика. Они, наверное, чувствовали себя некомфортно в таком фантастическом окружении так же, как и он сам».

Хопкинс позже скажет, что ему понравился этот опыт в кино, но он толком не брался за текст. «Я не воспринимал серьезно освоение сценария. Мне представлялось это совсем другой задачей, меньшей по сравнению со сценой… поэтому я много импровизировал». Кастнер знал об этом и не видел причин возражать: «Актерство у Хопкинса было в крови. А у Этьена режиссура – не была. Такой актер заполняет пробелы, подгоняет то, что должно быть подогнано». Ферди Мэйн видел много слабых мест в режиссуре и в исполнении. «Там явно не хватало дисциплины, и было слишком много умствований от Перье. Ему следовало быть более строгим режиссером, это пошло бы фильму на пользу». Хопкинс прокомментировал это так: «Этьен любит насилие. Он говорит: „Герои никогда не потеют, никогда не истекают кровью. А Калверт таков. Ему становится страшно, жарко, холодно, у него идет кровь. Он болван. Садист. Мазохист. И вполне мог бы быть геем…“ Вот как-то так, примерно». Сумятица, как можно предположить, возникла из-за неясно сформулированных режиссером личных фантазий, высокомерно обсуждаемых среди актеров и съемочной группы, но до конца никем так и не понятых.

Калверт из фильма – военно-морской офицер, расследующий хищение золота пиратами в Ирландском море. Он обнаруживает, что замок Дуб-Сгейр на прекрасном Гебридском острове является преступной базой, и, подобно ниндзя, начинает атаку на Лаворски и его разбойную шайку, убивая их всех, но великодушно (и двусмысленно) позволив жене Лаворски – Шарлотте (Делон) бежать, с одним слитком золота на память. Это была полная чепуха, хоть и великолепно снятая – тем не менее

Хопкинс не собирался ее резко критиковать. Он как-то признался Тони Кроли, что «при всем уважении к Алистеру Маклину, персонажи были стереотипные, невыразительные». Все же он следовал намеченному пути фильма и принял участие во всех трюках («Я сам выполнил почти все трюки под водой – хорошая забава, только нужно быть осторожным, чтобы не долбануться головой в бассейне») и даже внимательно просматривал отснятый материал («просто чтобы посмотреть, теряю ли я свой второй подбородок и запасной живот… Чем я… я остался доволен!»). Когда журналист Джек Бентли спросил его о том, что думают его «шекспировские коллеги» об этой авантюре с развлечением массовой аудитории, Хопкинс чуть не взбесился: «К черту, что они думают! Я никогда не стыдился, что удрал от шекспировских постановок. На Шекспире особо не заработаешь. А я теперь могу выплатить ипотеку за дом, лишний раз купить что-нибудь жене и дать моей дочери хорошее образование…»

Это был еще один намек на перемены.

«Где-то в середине съемок фильма, – говорит Кастнер, – Тони Хопкинс влюбился в одну из моих ассистенток – Дженнифер Линтон. Не знаю, признает ли он когда-нибудь это или нет, но я дал ему его первую главную роль в кино и новую жену».

Линтон, по словам Кастнера, была «превосходным киноассистентом: смышленая, способная, энергичная». Она работала на его продюсера, Дэниса Холта, в нескольких картинах и высоко ценилась: «Однако совсем не как возможный вариант романтического партнера для Тони. Я знал, что никакой химии не было, ничего такого. Они казались совершенно разными».

Родившаяся в Растингтоне, в Сассексе, отучившаяся в школе-интернате в Кенте, Дженни Линтон в девичестве пылко возлюбила Дирка Богарда и в 15 лет окончательно для себя решила следовать по единственному карьерному пути: жизни в мире кино. Приставая к «Rank»[101] и выманивая у них постеры Богарда, она в итоге устроилась туда на работу в сфере рекламы, где на нее смотрели как на добросовестную, но очень скромную девочку, возможно, даже чересчур склонную к застенчивости, чтобы подняться высоко по служебной лестнице. На вид сдержанная, Дженни Линтон была очень амбициозной. Ее постоянным времяпрепровождением было кино, и она взахлеб читала журналы о кино. Как рекламщица она знала о пересудах в свой адрес: «Слащавый кремень. На первый взгляд – тихая, среднестатистическая женщина, а внутри – очень энергичный, активный человек во всех проявлениях».

Проработав четыре года в «Rank», Дженни ушла, подрабатывала на временных работах, потом устроилась в

качестве стажера во «Взгляд на жизнь» («Look at Life») – серию документальных фильмов в «Park Royal». Вскоре, не без помощи друзей, она получила секретарскую должность в «Pinewood Studios», что в 40 минутах от Лондона, где на тот момент она проживала. Частному сотруднику Кастнера, начальнику производства Дэнису Холту она понравилась, и он взял ее в качестве своего личного ассистента при подготовке к съемкам фильма «Там, где гнездятся орлы». Здесь она расцвела, и, хотя ясно дала понять, что ее цели ориентированы исключительно на работу на съемочной площадке, Холт понимал, что она была идеальным ассистентом, и ревностно ее оберегал. Спустя время завсегдатай «Pinewood» вспоминает: «Дженни была идеальным помощником продюсера. Это проявлялось в том, что она была ненавязчивой, и весь ее внешний вид говорил о том, что она авторитетна. Возможно, это из-за ее чопорности. Она была ужасно консервативна: всегда одевалась в очень унылые коричневые или серые тона, всегда куда-то мчалась, чуть ли не рискуя жизнью».

Пока в Шотландии снимался фильм «Когда пробьет 8 склянок», Дженни Линтон оставалась в «Pinewood», помогая Холту готовить почву для перемещения съемочного процесса в студии к началу октября. На ней лежала большая ответственность по многим направлениям, начиная с вызывных листов и заканчивая организацией транспортных перевозок. Несмотря на долгие месяцы съемочного периода, она так и не встретилась со звездой Хопкинсом, до тех пор пока однажды, в первую субботу месяца, не получила панический звонок от менеджера производства Теда Ллойда с просьбой встретить Хопкинса и Леона Коллинза в аэропорту Хитроу в 17.30. Вся съемочная группа в Малле была уже на пути в Лондон, а Хопкинс и Коллинз решили пропустить по стаканчику и опоздали на свой рейс. Ллойд предупредил Дженни, что Хопкинс был «диким». Он прямо сказал ей, что у него проблемы с алкоголем, что к нему приезжали жена и дочь, и это только усугубило ситуацию. «Он в дурном настроении, – давал наставления Ллойд, – так что будь осторожна».

Заранее готовая ко всему, Дженни поехала в Хитроу, чтобы встретиться с пьяным, вопиюще скандальным Хопкинсом, который взглянул на нее, но, кажется, не увидел. Хопкинс бушевал. Он говорил, что его в Малле бросили. Это было отвратительно, оскорбительно! Он требовал позвонить Теду Ллойду или Холту с тем, чтобы высказать им все, что он о них думает. Дженни, будучи дипломатом всех времен и народов, нейтрализовала его. Позже Хопкинс сказал Майклу Паркинсону, что этому роману суждено было изменить его жизнь, что он

«начался с перепалки» в Хитроу мрачным днем в октябре 1969 года. «Мне нездоровилось, и я выдал ей тираду из ругани. Она невзлюбила меня с первого взгляда, но позже мы встретились на вечеринке по случаю окончания съемок фильма и поладили».

Дженни помнит все немного иначе. По словам друга Эдриана Рейнольдса, она рассказывала, что после ярой ссоры в Хитроу она сразу же поняла, что он станет ее мужем. Тем же вечером она написала другу, упомянув про «забавную вещь», которую она ощутила.

По просьбе Хопкинса она отвезла его в Патни, где, по версии Хопкинса, он пробыл «две минуты», прежде чем раз и навсегда уйти от Петы и их четырнадцатимесячной дочки. Согласно газете «Sun», Хопкинс ушел среди ночи, ни слова не сказав Пете, а только оставив записку из семи слов: «Больше я к тебе ничего не чувствую». Пета подняла эту информацию на смех, настаивая на том, что никакой записки не было, как и никакой неожиданности. Он должен был сделать свой выбор. Он его сделал. Все было просто: она действительно не была удивлена.

Хопкинс поначалу съехался с Леоном Коллинзом в Западном Лондоне, потом принял приглашение Боба Симмонса расположиться у него в комнате для гостей. Как и ожидала Пета, не было никакой ностальгии по прошлому, никаких долгих размышлений, никаких звонков среди ночи. Когда он ушел, он ушел. Теперь, полная решимости вести новую жизнь в качестве матери, Пета открыла новую страницу, ни о чем не сожалея.

Дженни Линтон узнала обо всем через вторые-третьи руки. К финальным неделям съемки «Когда пробьет 8 склянок» Хопкинс немного успокоился, замкнулся в себе, но больше не проявлял никаких резких эмоций.

В ноябре, за день до завершения производства фильма, Дженни болтала с Хопкинсом на вечеринке по поводу окончания съемок в баре киностудии «Pinewood», а потом снова, когда вечеринка плавно перетекла в ее квартиру в Кью[102]. Не было никаких потрясающих откровений или проявлений эмоций, но они поладили, и Хопкинс, без приглашения, заглянул к ней и на следующий день – трезвый – и пригласил ее в кино. Они пошли на неброскую приключенческую фантастику Джима О'Коннолли (с доисторическими чудовищами Рэя Харрихаузена) «Долина Гванги» («The Valley of Gwangi») – по той простой причине, что в ней играла бывшая невестка Алистера Маклина. Через две недели Хопкинс позвонил Дженни и пригласил ее провести с ним Рождество в Дублине. Он скучал по Эбби, у него болела душа из-за провала первого брака, и он совсем не хотел услышать неизбежное «я же тебе говорила» от Мюриэл и всего Уэльса.

В Дублине они остановились в баре отеля «Royal Hibernian» на Доусон-стрит, едва ли общаясь, мечтая, чтобы праздничная суматоха поскорее закончилась. Дженни описала поездку к писателю Квентину Фолку как «скверную», но Хопкинса не осудила. По ее словам, когда они вернулись в Лондон, он не проронил почти ни слова по дороге к ней домой. Он проводил ее, попрощался и исчез. Прошла пара недель, прежде чем он позвонил и извинился. Весной 1970 года он переехал к ней жить.

С миром шоу-бизнеса Тони Хопкинс столкнулся зимой 1969/70 годов, когда решительно занимался продвижением своего первого боевика. Английская пресса валом валила к его дверям, опьяненная новым кандидатом в Джеймса Бонда и желая раструбить о нем повсюду.

Хопкинс, казалось, с готовностью ожидал этого. По мнению тех, кто его знал, он ждал этого момента всю жизнь. Одна его подруга говорит: «В глубине души ему нравилось быть центром „звездного“ внимания. Он хитроумно преувеличивал свои успехи на заре карьеры. Он так сильно этого хотел, что стал задирать нос… поэтому, когда наступило время публичности, она приносила ему исключительное удовлетворение». Другие рассказывают о его напряженной гонке за знаменитостями: Брайан Эванс помнит, как Хопкинс пародировал Флору Робсон после прослушивания в Кардиффе, а позже в Уэльсе небрежно обмолвился, что жил в Лондоне с Дирком Богардом; плюс ко всему вспомнились преждевременные претензии к «Национальному», которые привели к затруднениям в Ливерпульском театре. Когда его приглашали на интервью, совсем не удивительно, что он с легкостью соглашался и проявлялся как несдержанный и порой заносчивый интервьюируемый.

Журналисты, которые встречались с ним в то время, вспоминают его как решительного, беспокойного человека, который бесконечно курил сигары, был вертлявый, как угорь, и завершал все беседы одним и тем же: разглагольствованиями о raison d’être[103] и о своей карьере. Он редко улыбался (хотя на памяти Тони Кроли актер отличался превосходными манерами), смаковал слово «fuck», но казался напряженным, создавая себе образ надменного скандалиста. Фильмы приносили ему удовольствие, и в многочисленных интервью он готов был бесконечно анализировать работу «Когда пробьет 8 склянок» и то, каким был и мог бы быть Калверт. Но кажется, в его оценке шаблонных стереотипов и фильмов, ими изобилующих, есть трещина. Конечно, ему очень хотелось сделать сиквел, и сделать его настолько супер-пупер успешным, насколько он ожидал

успеха от «8 склянок». Может, предположил Тони Кроли, они бы позволили Калверту умереть во втором фильме? «Или в третьем, – присоединился Хопкинс. – Но для начала получим за это немного наличных». Несколько минут спустя он сетовал сквозь клубы сигарного дыма:

«Не хочу я быть идолом… Люди, которым поклоняются, – самые скучные люди в мире. С чем, черт возьми, они останутся, если лишить их этого идолопоклонства? Ни с чем. Они просто кокни[104] из Ист-Энда с „роллс-ройсами“ и контрактами в Голливуде и собственной парой очков. Они что, выполняют какую-то уникальную работу? Нет. Да любой дурак может выйти перед камерой, срубить миллион и все такое. В чем работа? Да ни в чем. Заполучить пару костюмчиков, хороший гардероб, пару миллионов долларов – и можешь делать что угодно и иметь успех».

Последовал сардонический удар с акцентом на Майкла Кейна, когда он добавил: «Вы понимаете, о чем я? Следующее, что вы прочтете в газете, это какого цвета у них пижамы и каким лосьоном они пользуются после бритья». Разговоры о Калверте погрузили его, по привычке, в более глубокие изыскания: «„Восемь склянок“ – хорошая небольшая приключенческая история. Она напоминает старый принцип игры Станиславского – Элиа Казан[105], кстати, его применял и Страсберг. На сцене ли ты, или в фильме, неважно – все, чем ты занимаешься, это рассказываешь людям историю. Люди нуждаются в том, чтобы им рассказывали истории, как детям нужно услышать про трех медведей… Калверт не нов, но для меня это такой же вызов, как играть Гамлета или Короля Лира».

Именно близость к классическому театру воспламенила Хопкинса, и вот, благодаря желанию СМИ нести его голос, вышел манифест с критикой порядков «Национального» театра.

«Как сказал однажды сэр Тайрон Гатри: „Если актер к тридцати годам не сыграл главные пять ролей, что по существу подразумевает Шекспира и Мольера – Отелло, Гамлет, Лир, Макбет, – он просто превратится в работающего актера“. Это, пожалуй, верно. В эпоху „Олд Вика“ – былые времена – такие люди, как Оливье, Гилгуд и Ричардсон, имели прекраснейшие возможности, чтобы облегчить душу ролями Ромео, Гамлета в 25–28 лет. Но сегодня, сейчас, в „Национальном театре“, например, просто нет таких возможностей. Так мало молодых актеров, которым позволяют играть подобные роли – может, Иан Холм, но ему уже за 30, – а в „Королевской шекспировской компании“ (Royal Shakespeare Company) все так иссушено, туда только кембриджские острословы попадают. Мне нравится

киноиндустрия, но я хочу вернуться на сцену. Я хочу иметь возможность делать что-то действительно стоящее, потому что настоящие возможности для актера открывает только сцена».

Равняясь на успехи Ричарда Харриса и Ричарда Бёртона, Хопкинс быстро сообразил, что требования индустрии массовых развлечений и классического театра не являются взаимоисключающими. Бульварная пресса любила противоречия контрастов и питала слабость к актерам честным и содержательным. С самого начала Хопкинс задал свою планку. Когда он говорил, он ставил свое имя рядом с именами великих: с Оливье, Богартом, Джоном Уэйном, Бёртоном. Это был год двухсот первого фильма Уэйна и четырех киноработ Хопкинса. По словам Джека Бентли, он никогда не встречался с Бёртоном [что не совсем верно], но сильно им восхищался. Во время продвижения фильма «Когда пробьет 8 склянок» (надеясь еще на несколько серий с участием Калверта) он сильно увлекся идеей фикс: «Я хочу сделать что-нибудь на тему Дилана Томаса… Я знаю, что уже трое или четверо людей работают над этим, и надеюсь внести свою лепту прежде, чем это сделает Ричард Харрис. Если же Ричард меня опередит, то это не будет потерей ни для кого, это будет потеря лично для меня».

Такой знак признательности Уэльсу был самым интимным, на что Хопкинс отважился в своих публичных размышлениях. Журналисты быстро поймут, что он не был любителем травить байки или ностальгировать. Уэльс по большей части ему надоел, или, может, так ему представлялось. Он никогда не говорил на уэльском языке, не знал уэльских песен, его не интересовали уэльское регби или уэльское самосознание. Очень скоро, в один из запланированных визитов, которые случались раз в полгода, он вернется в Уэльс, чтобы познакомить Дженни с родителями и столкнуться с проблемой перемен в Мюриэл. Тогда же он будет открыто говорить о своем уэльском происхождении на званом ужине с мэром в Ньюпорте.

Согласно «Western Mail», Хопкинс опроверг обвинения в неверности уэльскому театру прямо во время своей речи в отеле «King's Head Hotel». В присутствии Дика, Мюриэл и Дженни с необычайной уверенностью в себе он высказался, не стесняясь в выражениях. Как сообщал «Mail», «вероятная причина такого рода обвинения, как ему казалось, заключалась в том, что он не был готов лицемерно уверять кого бы то ни было в чем-то, в чем сам еще не был абсолютно уверен. Двое или трое именитых представителей его профессии уже в достаточной мере разглагольствовали на эту тему, а он не был готов пополнить их ряды». Как Хопкинс заявил, если он даст обет верности Уэльсу, то

вынужден будет нарушить данное слово: «Я никогда не претендовал на то, чтобы быть первооткрывателем Уэльса, как будто я здесь единоличный властелин». В банкетном зале послышались сдержанные, неуверенные аплодисменты, в то время как Хопкинс вызывающе продемонстрировал внутреннюю самоуверенность. Рэймонд Эдвардс находился среди присутствующих и одобрительно улыбнулся, когда Хопкинс сказал: «Рэймонд Эдвардс, глава кардиффского Колледжа драматического искусства, и я много раз затрагивали эту тему. Бесполезно оплакивать удручающее положение нашей уэльской культуры, заявляя, что Уэльс является культурной зоной бедствия. Все упирается в школы, колледжи и университеты; нужны лишь практические идеи, усердие, желание, решимость, изрядное количество подлинной заинтересованности и наличных денег, чтобы воплотить все это в жизнь». И в заключение он подчеркнул, что себя считает прежде всего интернационалистом.

В период после «8 склянок» и в продолжение 1970 года Хопкинс чувствовал себя более жизнерадостным и умиротворенным – до известной степени он был удовлетворен поворотом в своей личной жизни и свободой самовыражения, сопровождающейся главной ролью в фильме. Будущее, однако, представлялось туманным как никогда, и, пока он наседал на Ричарда Пейджа, ожидая от него любых перспективных проектов, новых предложений практически не поступало. В течение 1970 года самое удачное, что они смогли выбить, так это ряд ролей на телевидении. Ферди Мэйн вспоминает, что фильм «Когда пробьет 8 склянок» не принес Хопкинсу желаемых бонусов: «Я знаю, что возлагались большие надежды на серию фильмов про Филипа Калверта, и Хопкинс рассчитывал на них. Но стали поговаривать, что Кастнер решил не делать продолжение. Ходила молва, что Хопкинс, конечно, справился на отлично, однако большие надежды были необоснованными и ничего особенного в нем или в фильме не было».

Хопкинс не мог не прочитать рецензии. «Неутешительно» писал таблоид «Sun», в то время как уважаемый «Monthly Film Bulletin» восхищался «крутым, нешаблонным агентом» Хопкинса. «Никогда не знаешь, что получится с фильмом, – говорил Хопкинс с осторожностью. – Ты делаешь свое дело, а потом все зависит от режиссерского подхода, музыки, монтажа. Ты надеешься на качество исполнения, но в театре все-таки ты больше контролируешь процесс».

Прежде чем приступили к оценкам картины «Когда пробьет 8 склянок», к большому удивлению Хопкинса, ему позвонил Энтони Квейл, который готовил инсценировку «Идиота» по сценарию

Саймона Грея в «Национальном театре». Квейл знал, что Хопкинс уходил в опале и что мировая с Оливье не была достигнута. Но Квейл и Оливье знали также и о достижениях Хопкинса: в самом деле, едва ли они могли их не заметить. Казалось, с предложением значимой роли в «Идиоте», с игрой в паре с Дереком Джакоби в роли князя Мышкина, наметился отличный шанс закопать топор войны. Один актер рассказывает: «Дерек – очень сдержанный, серьезный актер, которого многие считали сердцем „Национального“, старой надежной рабочей лошадкой, по первому требованию готовой окунуться в работу. Но дело в том, что он не был в особом восторге от Хопкинса, излучавшего ужасную раздражительность с самого начала. Дерек много раз наблюдал, как приходили и уходили новички, и его взбесила неучтивость Хопкинса, которую тот проявил во время своего первого контракта». Питер Гилл возражает: «Не думаю, что Дерек имел что-то против Тони, но также не думаю, что их взаимоотношения улучшились благодаря „Идиоту“».

Хопкинс ликовал из-за предложения вернуться и, полный оптимизма, взялся за сценарий для репетиций. Затем он обратил внимание, что его материал заметно отличается от текстов остальных актеров. Его роль Рогожина была гораздо более скудная, чем он ожидал. Внезапно, безо всяких извинений, он ушел, приведя в бешенство Джакоби и Квейла, которые посчитали его «чрезвычайно высокомерным». В свою очередь Хопкинс полагал, что Пейдж «ввел его в заблуждение», и, как говорит один актер, многозначительно заявил, что «не станет снова работать в „Национальном“ до тех пор, пока Ларри не придет к нему лично и не уговорит его».

Хопкинс сделал то, что всегда делал в момент неразберихи: напился. На сей раз разделяя свой невротический гнев с Дженни Линтон. Квартира на Кью Гардене стала слишком тесной для них, и теперь они проживали в куда лучше обставленных комнатах в Эпсоме, проводя свободное время с Дэвидом Свифтом или Бобом Симмонсом и его сестрой, и по крайней мере какое-то время вели себя как обычные молодожены. Но когда Хопкинса вдруг прорывало, то, как и прежде, наблюдались отвратительные последствия его напыщенных речей, хлопанье дверьми и беспредметные угрозы. Дженни отличалась от Петы тем, что не спорила с ним. Баркер выросла в семье, где крик был нормой жизни, где ей, как единственному ребенку, порой приходилось выступать в качестве рефери. Она научилась кричать и видела в этом здоровый способ уладить разногласия. А Дженни редко повышала голос, привыкшая оставаться в стороне, с надеждой на толерантность и долготерпение. Но существовали пределы

допустимости «артистического темперамента». Один друг считает, что у Дженни не было шансов: «Мне кажется, ни одна женщина не выдержала бы. Он действительно превращал жизнь своих женщин в ад. При наличии выбора он всегда выбирал паб, как будто там находились все ответы. Он отвернулся от дочери, которую действительно обожал… так о каких же шансах можно говорить для любой из женщин? Я думал, Дженни пробудет с ним пару месяцев и увидит ошибочность своего пути, или его пути, и съедет, предоставив его самому себе. Он был алкоголиком, но не хотел этого признавать».

По словам Хопкинса, первые подозрения о процветающем алкоголизме появились у него во время работы над фильмом «Когда пробьет 8 склянок». Они возникли после беглого замечания маститого актера в отеле «Western Isles», когда проходили съемки в Шотландии. Хопкинс выпивал с присущим ему аппетитом в присутствии Роберта Морли. Морли как обычно покритиковал увиденное, но тот маститый актер пожурил его и добавил, что «вероятно, Тони время от времени необходимо выпить». Морли спросил, пьет ли он сам, на что получил ответ: «Я не могу. Я алкоголик». Шок от признания, исходящего из уст такого благородного и консервативного человека, вывел Хопкинса из равновесия на несколько дней. Разве такое возможно? Алкоголизм – латентное, потенциально смертельное заболевание? Алкоголизм как источник – или если не источник, а главная причина – его кучерявых неврозов? Алкоголизм как падение личности? Он запомнил этот случай на всю жизнь и припомнит его, когда много лет спустя встретится со стариком на «BBC» и пожмет ему руку в благодарность за тот первый, нецелевой предупредительный выстрел.

В 1970 году, когда он воевал с манипулятивным, лицемерным, бесчувственным, несправедливым, грубым, лишенным всякого воображения, невменяемым «Национальным театром» – Олимпом, который им пренебрег и его не понял, – Его Величество чудовищный ребенок в размышлении замер, допуская закравшуюся мысль: должно быть, он алкоголик.

# Глава 8
# Война и война

*Конечно, они чудовищные дети, физически и морально, пленники аномалии, которая, кажется, относится и к самому автору. Садисты и мазохисты, мучители и мучимые, они приходят и уходят в поисках себя, в эти привилегированные места, в которые взрослым путь закрыт, чужестранные и дальние земли. Эдакий остров, воображаемое место встречи, вдали от Бога и людей, где Архитектор и Император ведут свои бесконечные беседы…*

*Пьер Маркабрю[106] в программке к пьесе «Архитектор и Император Ассирии» («The Architect and the Emperor of Assyria»)*

Театральный агент Джанет Гласс не может сдержать смеха: «„Архитектор и Император Ассирии“ был одним из наших проектов – проявление самой вопиющей театральной анархии автора, который не говорил по-английски, с достаточно сумасшедшим режиссером и еще более сумасшедшим художником-декоратором. Кен Тайной ужасно хотел поставить спектакль в „Национальном“, но Эдвард Вудворд его завернул. И как раз в этот момент появляется Тони».

Пьеса, первая в «Национальном театре» от испанского драматурга Фернандо Аррабаля, стала наилучшей сменой кадров для Его Величества чудовищного ребенка в это смутное и изрытое глубокими колеями для него время. Аррабаль, вместе со своим простодушным матадором в лице испаноговорящего режиссера Виктора Гарсии, уроженца Аргентины, изо всех сил готовил стремительную атаку на театральный распорядок вещей под видом авангарда, и Кен Тайной купился. Незадолго до Рождества 1970 года Тайной позвонил Хопкинсу и умолял его вернуться. Похоже, произошла смена настроений. Помимо эксперимента Аррабаля, вновь смирившийся, щедрый режиссер Джон Декстер

решил по весне дать Хопкинсу вторую главную роль в пьесе Томаса Хейвуда «Женщина, убитая добротой» («A Woman Killed with Kindness»), которая, по словам Тайнона, была детищем Джоан Плаурайт. Можно было подумать, что Тони Хопкинса по-новому зауважали, а может, это было просто любопытство. Настороженный Хопкинс решил встретиться с Тайноном, который, не теряя времени, пригласил Гарсию в офис для встречи. Тайной сказал прямо: Гарсия (хотя он не говорил по-английски) – гений. Аррабаль – всеобщий любимец в Париже. Пьесу должны увидеть все, подбор актеров идеальный: Энтони Хопкинс и Джим Дейл. Хопкинса пленила восторженность Тайнона, и он был заинтригован идеей спектакля, описанной как «чрезвычайно задушевная, новаторская постановка с двумя главными ролями», с актером, которым он долго восхищался за его комедийные способности в серии фильмов «Carry On». Хопкинс знал, что Дейл отметился блистательным рядом спектаклей в «Национальном», что его любили и Оливье, и Тайной, и Джакоби, и многие ведущие актеры театра, и он участвовал в таких хитах Питера Николса, как «Национальное здоровье» («The National Health»), «Бесплодные усилия любви» («Love's Labour Lost») и «Добрячок» («A Good Natured Man»). В Хопкинсе мгновенно взыграл дух соперничества.

Джим Дейл с трепетом вспоминает их партнерство:

«Тайной пришел ко мне и сказал, что хочет поставить эту удивительную пьесу, которая потрясет „Национальный“. Произведение было замечательное, загадочное и мистическое, как будто извлекающее нечто космическое и экзотическое из полузабытой культуры. И в нем имелись вопиющие сцены, в буквальном смысле требующие от актера испражниться на сцене. Тайной хотел сделать пьесу именно такой, натуралистичной. Но он не рассчитывал на Виктора Гарсию, который незаметно прошел на сцену, заявив, что не понимает по-английски, и приступил к этой экстравагантной игре с нами, действительно всецело налаживая свою обособленную работу, нечто очень странное, не совсем то, что хотел Тайной, но тем не менее до жути оригинальную постановку, которую когда-либо видел „Национальный“ – „Олд Вик“».

Хопкинс и Дейл встретились, чтобы просмотреть короткометражку Гарсии, основанную на работе Жене «Балкон» («The Balcony»), и оба, как и предполагал Тайной, пришли в полный восторг. Дейл вспоминал:

«Это было очень эксцентрично, странно и мощно. Но сам Гарсия оставлял желать лучшего. С самого начала он встретил нас сквозь дымку от наркотиков и алкоголя. Ростом он был метр

двадцать, а когда наконец появился Аррабаль, оказалось, что он ростом под метр. Ты смотришь на них и думаешь: „Твидлдам и Твидлди“[107]. Но это все иллюзия. Оба они были очень динамичными людьми с очень разносторонними художественными взглядами. За что мы, актеры, поплатились».

Дейл описывает воплощение видения Гарсии как упражнение в психологическом хулиганстве, которое он никогда раньше не испытывал и не испытает снова. Тот факт, что актеры перенесли «глубоко шокирующее» испытание, отметился для обоих личным триумфом, но с последующим резонансом: Хопкинс обходил вниманием то, что раньше воспринимал как оскорбление или пренебрежение в «Национальном», теперь он держал удар. Такая реакция говорила красноречивее всяких слов о преданности своей цели, во всей этой критике относительно упущенных возможностей. Это убеждало в том, что он был чистым актером, увлеченным мастером своего дела, готовым дойти до грани, готовым рисковать – буквально в ближайшем будущем – своей жизнью ради создания стоящей роли. Дейл признает:

«Это был сущий ад, потому что Гарсия держал нас в неведении относительно смысла того, чем мы занимались все время. Он просил нас делать самые странные вещи, глубоко сбивающие с толку, иногда даже постыдные вещи, а потом говорил нам через переводчика: „Я объясню вам смысл этого завтра“. Как правило, актеры не принимают подобную режиссуру. Им обязательно нужно знать: зачем? И это раздражало нас с Тони, настолько сильно раздражало, что я подчас мог разразиться слезами, а Тони пребывал в совершенной растерянности. Бывали дни, когда мы на сцене исполняли всю пьесу целиком, стоя на самом верху лестницы-стремянки, временно завернутой в ниспадающий парашютный шелк. Бывали дни, что мы играли из-под нескольких звериных шкур. Мы лежали, говорили без умолку лицом к лицу, в то время как пять или шесть рабочих сцены бросали с высоты тяжелые деревянные балки и те с грохотом падали вокруг нас – и все происходило под две долгоиграющие пластинки по обе стороны сцены, на одной играл джаз, а на другой – классическая музыка. Это было маниакально, безумно. Мы с Тони варились в этом день за днем, днем и ночью. Мы знали текст назубок и выполняли все, что от нас требовал Гарсия, а потом вдруг один из его переводчиков как закричит на него, передавая ему наши слова, а тот в ответ как заорет на нас – одурманенный на всю голову – на испанском. И опять мы умоляем:‚Черт возьми, да для чего это все?“ А Гарсия как обычно отвечает: „Завтра я вам скажу, что это все означает“».

Через неделю-другую Гарсия стал откладывать свой приезд

на репетиции и настаивал на том, чтобы актеры изучили «Книгу перемен» («I Ching»[108]) – китайскую книгу предсказаний, которая во многом являет собой источник конфуцианской и даосской философии. В ней читатель исследует фундаментальные истины при помощи выбора наугад любой из 64-х гексаграмм. Хопкинс был в восторге и принялся за текст с бóльшим энтузиазмом, нежели Дейл. «Найти ответы» – фраза, которая часто слетала с его губ в то время. После разрыва с Петой, потери Эбби, соблазнительного искушения шоу-бизнесом, он нуждался в новой системе взглядов, в принципиально новом подходе, который помог бы ему поместить себя в то, что он описал одному другу как «виртуальность» его жизни. Он по-прежнему наслаждался зачетными испытаниями на физическую выносливость Боба Симмонса: бегал каждую неделю, хотя и не каждый день, как делал это во время «8 склянок»; но его приводил в ужас интеллектуальный вакуум. «Вопрос „зачем?“ всегда был чуть ли не главным предметом размышлений Тони, – говорит Эдриан Рейнольдс. – Речь идет не только о заинтересованности в какой-то данной роли, но о его личной мотивированности. Зачем он это делает? Или даже больше: почему он хочет это делать? Эта область знаний лежит вне всяких „Методов“, и Тони было необходимо проникнуть в нее». В этот период он недолго посещал психотерапевта на Харли-стрит, но доверительное мудрствование про отцовское превосходство и ложная благоприятная установка раздражали его. Его тошнило от самой консультации, и в итоге она приводила его к ближайшему, через улицу, пабу, где, как он говорит, он «напивался до одурения и обо всем забывал».

Джим Дейл не видел никакого пьянства. «Никогда. Ни разу во время пьесы… И ей-богу, у нас были причины, чтобы сдуреть с таким-то поведением Гарсии. Да, в качестве альтернативы мы сходили в паб вниз по улице от „Олд Вика“, пропустили пару стаканчиков и задались вопросом: „Н-да, выберемся ли мы от него живыми?“ Но у меня сложилось впечатление, что Тони был чем-то взволнован, и я восхитился его отличной дисциплиной в обращении с Гарсией и нашей пьесой. Он забрал свою выпивку домой. Он оставлял свои личные проблемы для других мест, потому что знал, что там мы их не уладим».

Гарсии пришла в голову очередная идея. На этот раз он повез актеров на заброшенный склад и дал наказ сыграть пьесу в кромешной тьме. Дейла передернуло:

«Я стоял в этом огромном пустынном месте, прямо скажем, потеряв голову от страха, и играл свою роль. И тут мы с Тони запнулись, потому что услышали какой-то шум. Приближался

очень специфический, зловещий шум, который вилял и вертелся вокруг нас. Как будто бомбадировщик, готовящийся изрыгнуть свой смертоносный груз прямо на нас. Но это не был бомбардировщик – это был чертов вилочный автопогрузчик. И водитель ехал в этой кромешной тьме, круг за кругом по этому складу. Мы же могли потерять ноги… или вообще погибнуть».

Премьера пьесы состоялась в феврале 1971 года и встретила ошеломленного, недоумевающего и порой разгневанного зрителя. Гарсия на открытие не остался. Как рассказывает Дейл: «Он взял деньги с „Национального“ – огромный мешок с добычей, – и попросил водителя театра отвезти его в аэропорт. А когда прощался, он повернулся к водителю и, улыбаясь во весь рот, сказал: „Передай Тони и Джиму, что я объясню им, что все это значит, завтра“. И так этот говнюк уехал».

Раскованная, судя по всему, невероятно зрелищная пьеса «Архитектор и Император Ассирии» рассказывает о двух героях (или возможно, только об одном), которые противостоят друг другу на пустынном острове, или в другой реальности, или в подсознании. Они оказываются диаметральными противоположностями (один, вероятно, – выживший в авиакатастрофе, другой – просто местный житель острова), но потом переплетаются и меняются личностями. Император (Хопкинс) – выживший, Архитектор – абориген. Они преследуют и унижают друг друга, разыгрывая бесплотные взаимоотношения: мать и сын, тиран и раб, палач и жертва. Роли исполнялись полуголыми актерами на пустой сцене, по бокам обставленной зеркалами и с закрепленными вниз прожекторами, которые направлялись на публику и ослепляли зрителя, или обманывали глаза, создавая иллюзию четырех актеров вместо двух. Дейл говорит:

«Существующее построение пьесы в том виде, в который она была облачена, и магия технических деталей были созданы благодаря техническому персоналу „Национального“, растрачивающему бюджетные средства. Вот каким образом Гарсия разработал так называемые магические эффекты. Он сказал Тайнону пойти и купить спецэффекты. Из них он выбрал прожекторы и свой вилочный автопогрузчик, который доминировал во втором акте. Все казалось непродуманным и фактически не отражало того, что было в тексте Аррабаля. Разумеется, Тайной был крайне оскорблен, ведь он хотел и мочеиспускания, и сексуальной ярмарки, и всего прочего, описанного у Аррабаля».

Оливье и Джоан Плаурайт посмотрели предпоказ спектакля и пришли за кулисы с бледными лицами. Потом они натолкнулись

на Дейла.

– Боже, парень, это же катастрофа. Как долго она будет идти? – спросил Оливье.

– Четыре часа.

– Надо сократить, Джим. Что можно выкинуть?

Дейл не испытывал никакой преданности к отсутствующему Гарсии, равно как и Хопкинс. Аррабаль оставался безмолвным, сказав Дейлу, что лучшая постановка его работы, которую он когда-либо видел, была сделана в Париже: тогда труппа прочла пьесу задом наперед. Дейл предложил Оливье, как сократить один длинный монолог или два… или даже три.

– И насколько нас это выручит?

– Часа на два.

– Вперед, сокращай. Твою мать, Кен, просто сделай это.

Дейл посмотрел на Хопкинса, который изо всех сил сдерживал смех. «Я мог бы сказать, о чем он думал… В общем, мы просто до хрена все сократили – ив жопу Гарсию».

Рецензии все без исключения кипели накалом страстей. Пьеса либо нравилась, либо ее ненавидели. Феликс Баркер из «Evening News» назвал ее «пафосной тривиальщиной из претенциозной фальшивки» и выразил свое сочувствие Дейлу и Хопкинсу: «жертвы автора». Журналист Дж. К. Триуин придерживался такого же мнения: «Пьеса навязана „Олд Вику“ с каким-то явным полным пренебрежением… Два акта исполнялись отважными и неутомимыми актерами Энтони Хопкинсом и Джимом Дейлом. Мне их очень жаль». Артур Тёркелл из «Daily Mirror» высказал свое мнение: «„Национальный театр“ должен избавиться от этой ахинеи в своем репертуаре и как можно скорее. Если не учитывать, что пьеса дает работу двум актерам и вилочному автопогрузчику, я даже не могу представить, зачем она вообще нужна».

Но некоторые считали иначе. Филип Хоуп-Уоллас из «Guardian» поддался существующей анархии разума в пьесе. Он писал: «То, что сказала бы Лилиан Бэйлис[109] о происходящем вчера на сцене „Олд Вика“, мы уже не узнаем, но если бы она протестовала, а сомнений в том нет, то в итоге она бы произнесла: „Не в этом театре, голубчики“. Кто-то обратил бы внимание, что людоедство и членовредительство не уступают „Титу Андронику“ и бедному Тому в шалаше „Короля Лира“… Постановка раздражает, при всей ее гениальности. Мистер Дейл с его располагающим к себе лицом клоуна, вне всяких сомнений, лучший актер… но оба актера добились превосходных результатов в знании текста, акробатике и мастерстве».

Дейл уклоняется от комплимента «Guardian»:

«Я имел опыт в комедийных вещах. Даже Ларри просил меня показать ему немного эксцентрической, фарсовой хореографии. Между нами с Тони не было никакой конкуренции. Более того, скорее была близость и взаимоподдержка, которую находишь у друзей, когда сталкиваешься с превратностями судьбы. Неважно, что ожидало меня в дальнейшем, я уже ничего не боялся. Думаю, и Тони испытывал нечто подобное. Мы пережили этот актерский кошмар: бремя очень сложного сценария – только он и я – и никакой серьезной режиссуры от режиссера. Мы приняли это, нашли выход и сделали пьесу. Это был поворотный момент, и, думаю, мы вышли из пьесы более сильными актерами или более сильными людьми».

Конечно, Хопкинс двигался дальше с уверенностью и самообладанием. Режиссером следующего задания, репетиции которого проходили параллельно постановке «Архитектора и Императора Ассирии», был почитаемый Джон Декстер. «Женщина, убитая добротой» («A Woman Killed with Kindness») – была диаметрально противоположной работой. Впервые поставленная на сцене в 1603 году, она стала чем-то вроде отправной точки для изумительного Томаса Хейвуда, чьи семейные трагедии до той поры основывались на ужасающих несчастьях. Эта пьеса, считавшаяся его лучшей, реалистично описывала потерю семейного покоя по вине женской неверности. К новой постановке Декстер относился с классическим благоговением, решительно акцентируя внимание на общей человечности работы, при этом оставляя место для оценки ее исторической величины. Ирвин Уордл в «Times» считал, что Декстер основательно затронул, и в известной мере преодолел, проблемы инсценировки этой неподатливой пьесы Елизаветинской эпохи, однако «постановка не дает ясного ответа на вопрос: зачем эту пьесу стоило снова возрождать». Хопкинс, принимая свою первую главную роль в елизаветинской пьесе, стал «самым примечательным» из подборки актеров: «Здесь сокрыто нечто гораздо более анархичное, чем просто эскиз по праву разгневанного, обманутого мужа… Захватывающее исполнение». Феликс Баркер посчитал работу Хопкинса «превосходно выдержанной», а Дж. К. Триуин наслаждался «приятным вечером с выступлениями Джоан Плаурайт и Энтони Хопкинса, богатых на сочувствие и правду».

Декстер не мог быть в восторге от того, что Хопкинс его затмевает. Всегда искренний, горячо любимый одними и ненавидимый другими, он познакомился с Хопкинсом во время его первого контракта в «Национальном», хотя фактически вместе они не работали. Декстер уже был наслышан о темпераменте

Хопкинса и видел в этом ключ к роли Франкфорда – обманутого мужа в пьесе. Декстер считал, что переменчивость Хопкинса проявится в контексте Франкфорда. Проблема, однако, заключалась в том, что Декстер был эксцентричным и в некотором смысле страдал манией величия. Рональд Пикап говорит: «Когда Джон был не в духе, он был очень зол, очень жесток и безжалостен. Но когда у него все было хорошо, в нем царила гениальность – и именно поэтому Оливье и „Национальный“ были к нему снисходительны». Джим Дейл, выражая свою всепрощающую симпатию к нему, признает: «Декстеру нужна была мишень, в которую можно было бы кидать дротики. Ему нужен был козел отпущения, которого можно было унижать и на которого можно было нацеливать весь негатив с тем, чтобы демонстрировать свою силу и лидерские качества. Я ценил в нем талант руководителя и гениальность, но благодарен Богу за то, что я оказался на благосклонной стороне вне зависимости от того, как складывались взаимоотношения. Думаю, Тони не всегда с этим везло».

После пьесы Хейвуда Декстер сказал, что он восхищен Хопкинсом, однако добавил: «На тот момент он не владел полностью своим мастерством. Он был не уверен в своих силах, имел склонность слишком много анализировать, и все это тормозило процесс». Декстер внешне оставался безразличным, поздравляя Хопкинса после спектакля, но по словам одного актера из труппы: «В душе у него затаилось некоторое негодование, что Тони захватил сцену так же, как и в RADA… Было что-то вроде этого: „Вы меня подождите, а я пока тут проработаю кое-что“. Джона это бесило. Джон любил, когда актер полагался на инстинкт или опыт и тупо делал свое дело. Он не из тех, кого волновали душевные муки и демоны других людей».

На первый взгляд отношения Декстера и Хопкинса оставляли желать лучшего. Не принимая во внимание, кто заслужил почести, «Женщина, убитая добротой» имела знатный успех (Оливье искренне восхищался постановкой), и было ясно, что они снова будут работать вместе.

В том сезоне последней из трех пьес Хопкинса станет «Смерть Дантона» Бюхнера, о французской революции. Но во время завершающих репетиций хейвудской пьесы Декстер пришел к Хопкинсу и сказал, что планы меняются: канадская звезда Кристофер Пламмер был уволен из нового проекта «Кориолан» («Coriolanus»[110]), и они с Оливье хотели, чтобы Хопкинс занял его место.

Джон Моффатт, работающий последние месяцы своего трехлетнего сотрудничества с «Национальным» и играющий роль

Менения, вспоминает:

«Все складывалось хаотично – испорченная возможность для прекрасной пьесы. Мы, труппа, полагали, что будем играть традиционный шекспировский текст. Но у Тайнона были свои соображения на этот счет. Немецкие режиссеры Манфред Векверт и Йоахим Теншерт приехали со своей версией Брехта[111], которую хорошо приняли в исполнении театром „Берлинер ансамбль“[112] и которую недавно ставили – в немецкой версии – в Лондоне. Тогда мы и узнали, что именно ее в переводе предполагалось ставить. Сразу возникло множество серьезных разногласий, хотя, как сознательные члены труппы, мы были готовы делать то, что от нас потребуется. Но Кристофер Пламмер отреагировал совершенно по-другому. Он с остервенением спорил с немцами, и в конечном счете они ушли. Оливье ужасно сокрушался, хотя я абсолютно уверен, что этот „Кориолан“, так сильно отличавшийся от выдающегося произведения, которое он некогда играл, не очень ему подходил. Тогда он собрал всю труппу в промежутке между дневным и вечерним спектаклями „Женщины, убитой добротой“ и предложил проголосовать, кто должен уйти: Пламмер или немцы. Ушел Пламмер».

Увольнение Пламмера отразилось на многих вещах, в частности на излюбленной жалобе актеров, что главные роли слишком часто отдавались «ярким звездам», не входящим в состав труппы. «Не у одного Тони сложилось впечатление, что шансов в труппе было мало», – говорит Моффатт.

Всего через несколько недель репетиций Тони помрачнел и стал раздражительным. «Я не смогу хорошо сыграть, если меня заставляют приступить к делу без подготовки и без предупреждения, – скажет он позже. – Но я понимаю, что это важно для меня». Важность упиралась в то, что здесь, в «Национальном», наконец была главная роль в шекспировской постановке, шанс записать в историю его «Кориолана» бок о бок с легендарными лондонскими спектаклями Оливье и Бёртона (последний, по мнению Гилгуда, был куда важнее).

«Тони не возражал против того, что делали немцы в брехтовском тексте, – говорит Моффатт, – но в труппе произошло разделение 50 на 50: на тех, кто за, и тех, кто против. Неразбериха происходила прямо во время репетиций. Тони пыхтел и прилагал максимум усилий. Ситуация сложилась крайне неприятная». Главным поводом для возражений стал политический подтекст, как говорит Моффатт, неприкрыто коммунистический:

«Не думаю, что люди осознавали, что они видели, не думаю, что они понимали это в первый раз. Все симпатии к патрициям

были удалены, так что полностью утрачивалось прекрасно аргументированное сочетание с оригиналом. Мой персонаж Менений – мудрый старейший государственный деятель, который постоянно восстанавливает баланс. Но по той версии он представлялся как слабоумный старпер. Из оригинала вырезали огромнейший кусок и вставили фрагменты из „Антония и Клеопатры“[113]. Цитаты из Плутарха проектировались на экране… Оригинал в корне изменили и исказили как произведение чисто политической пропаганды».

Долг удерживал Хопкинса от ухода, однако он был взбешен из-за того, что его первый большой шанс сопровождается отсутствием времени на подготовку и что Оливье, казалось, не обращает внимания на его гнев.

В день премьеры Оливье залег на дно. Спектакль запомнился Моффатту своим ноющим дискомфортом. «Вся постановка была тягостной. Тяжелые доспехи. Пустые места в зале. Большие белые стены. Слепящий свет – настолько яркий, что можно было увидеть задний ряд партера». Моффатт отчетливо помнит, как Хопкинс «стоял наготове за кулисами, потея и колотясь от дрожи, ужасно нервничая и переживая – что совсем неудивительно, учитывая короткое репетиционное время и оскорбительность такого подхода к делу».

Рецензии были не настолько плохи, как ожидала большая часть труппы, хотя Моффатт решительно называет постановку «катастрофой». Только Филипа Хоупа-Уолласа из «Guardian» не тронул Хопкинс: «В нем совсем нет природной независимости, на которой все так настаивают». Это говорит больше о «белых пятнах» Хоупа-Уолласа, чем о чем-то другом (он же восхвалял Джима Дейла несколькими месяцами ранее), потому что даже по мнению тех, кому не нравилась пьеса, Хопкинс играл мастерски и с достоинством, несмотря на постоянные попытки сценария представить его как душегуба. В газете «Daily Telegraph» Джон Барбер с удовлетворением отметил «поразительную игру глаз» Хопкинса, а Феликс Баркер в «Evening News» обозначил исторический момент для театра: «Роль Кориолана дарит Энтони Хопкинсу самую наилучшую перспективу для его стремительно развивающейся карьеры. Он отвечает блистательным исполнением, ясным и бесконечно продуманным. Оно наполнено красноречивыми паузами, погруженными в безмолвие, которое контрастирует с неистовым выплеском эмоций».

Хопкинс не был доволен. Через две недели после премьеры, в разгаре его бесцветного триумфа, разошлись новости, что Кристофер Пламмер сыграет в «Смерти Дантона» роль, запланированную для Хопкинса, – роль, для которой, как думал

Хопкинс, он идеально подходил. Актер вспыхнул и помчался к Оливье. «Думаю, он перегнул палку, – говорит один актер. – Он получал главные роли. Он достигал успеха как внутри, так и за пределами „Национального“. И „Кориолан“ ему во многом помог. Но в действительности этого оказалось недостаточно. Он предписал себе роль бок о бок с Гилгудом и лучшими среди всех… Полагаю, надо отдать ему должное за дерзость».

Хопкинс рвал и метал перед Оливье, говоря, что «Кориолан» – это шарж, а роль в «Смерти Дантона» должна быть его. Оливье просто пожимал плечами: «Возможно. Но будет так, как решено».

Хопкинс стукнул кулаком по столу.

«Хочешь ударить меня? – сказал Оливье. – Валяй. Ударяй».

Хопкинс припас большую порцию негатива для Пламмера. В день премьеры «Смерти Дантона», когда гримерка Пламмера переполнялась доброжелателями, цветами и праздничным настроением, туда ворвался пьяный Хопкинс и обрушил на него шквал оскорблений. Один актер говорит: «Крис был подавлен. Он выслушал всю накопленную критику типа: „Самовлюбленная голливудская задница“, „Какого черта, кем ты себя возомнил?!“, и все это на глазах его друзей и поклонников. Думаю, Ларри в душе сильно разозлился на Тони, и помню, как один из рабочих сцены сказал что-то вроде: „Да он [Хопкинс] псих долбанутый. Двуликий Янус. Готов поспорить, что ноги его здесь не будет. Декстер считает его придурком, Ларри считает его придурком. Он покойник“».

Актер Алан Доби – «стопроцентный йоркширец, который не тратит время на обреченное искусство», – рассказывает, что познакомился с Хопкинсом годом ранее, когда режиссер «BBC» Джон Дэйвис пригласил обоих в своего «Дантона» по сценарию Ардена Уинча. Они мгновенно нашли полное взаимопонимание: «Чисто внешне Тони производил впечатление общительного человека. А вот я нет. Он играл Дантона, я – Робеспьера. Казалось, роли нам подходили, и мы признали, что в личностном плане мы противоположности. В конце концов это сыграло на руку той маленькой пьесе „BBC“, которой, к слову, мы гордились».

Через год Дэйвис и продюсер Дэвид Конрой (на которого работал Доби в экранизации «Воскресения» Толстого) предложили Доби сыграть роль «холодного князя Андрея» в телевизионной эпопее, восемнадцатичасовом фильме «Война и мир». Доби принял приглашение, особенно после того, как узнал, что ему придется играть вместе с Хопкинсом, для которого уготовили роль Пьера Безухова.

«За время „Дантона“ мы не особо сблизились. Частью

стратегии было сохранять разобщенность Дантона и Робеспьера. Но за время „Войны и мира“ мы сдружились, мне было очень приятно иметь такого друга, как он, потому что я немного побаивался труппы, а Тони был прекрасным собеседником».

Производство фильма, которое займет целый год, было четко разделено на три временных периода. Съемки первого этапа проходили летом в городе Бела Црква, примерно в двух сотнях километров от Белграда, в Югославии. Здесь в основном снимались масштабные батальные сцены, в которых участвовали более тысячи югославских солдат. Второй этап охватывал зимние походы (к счастью, в заснеженной природе). Третий этап съемок проходил на студиях «BBC» в Лондоне, весной 1972 года. Доби смог лучше узнать Хопкинса в огромном отделении «BBC» в Белой Цркве, которое располагалось в реконструированной некогда больнице.

«Он не подавал себя как настоящего мужчину, он был сдержан. Никоим образом не хочу принижать его достоинств, так как в принципе я не относился к подобному критически, мне это нравилось. Да, конечно, он переживал сложный период – позже он посвятит меня во многие свои печали о неудачном браке и о дочери, – но думаю, он развил в себе способность к преодолению стресса. Это нами не обсуждалось, просто у меня сложилось такое впечатление, но я заметил, что он глубоко погружался в человека, с которым садился перекусить за ланчем, или пообедать, или выпить. Я наслаждался, как я это называю, „созерцательным философствованием“. Так, Тони составлял мне компанию в бесконечных часах совместного философствования. Не думаю, что его настолько сильно волновал поиск истины на подобные вопросы, но он любил поразмышлять на темы „как“ и „почему“. Зачем мы здесь? Для чего сотворен мир, звезды? Что такое наша судьба? Его зачаровывала астрономия, особенно в связке с вопросом „почему?“. Он производил впечатление потрясающе умного человека, жаждущего знаний. Никакого фатализма, никакого неприкрытого горевания. Он не отчаивался из-за будущего человечества – ничего такого. Ему жутко хотелось поразмышлять и, возможно, углубиться в размышления другого. Может, он убегал от себя и собственной неудовлетворенности жизнью, интересуясь праздными рассуждениями другого человека. А может, это было и то, и другое: отвлечение от своих внутренних тревог и поиски какого-то большого таинственного ответа».

Дни съемок проходили тяжело, но, говорит Доби: «Дэвид Конрой так тщательно спланировал весь процесс, что дело продвигалось достаточно хорошо». Доби уже был знаком с

романом «Война и мир», но обнаружил, что Хопкинс был подкован куда лучше. «Это то, чему я никогда не переставал удивляться тогда и потом, когда работал с ним в театре. Его подготовленность почти пугала. Он читал сценарий и любые дополнительные материалы, которые только мог найти по теме, и всегда ее отрабатывал… но негласно. Ни режиссер, ни коллеги не считали его занудой. Просто он докучал всем до тех пор, пока не нашел тот образ Пьера Безухова, который считал верным».

По словам Хопкинса, он находил утешение от утомительности сцен Бородинского сражения и при Аустерлице в дешевом югославском бренди. Алан Доби ничего такого не видел:

«Возможно, он делился этим со своим другом Дэвидом Свифтом (который играл Наполеона) или еще с кем-нибудь. Я не видел ничего такого, что бы можно было назвать алкоголизмом или его зачатком. Мы пропускали один-два стаканчика, не более. Он никогда не был пьян. Но вполне возможно, это было отражением его самоконтроля в отношениях. Возможно, он открывал мне только то, что хотел, чтобы я видел. К примеру, я и понятия не имел о его музыкальных навыках до тех пор, пока примерно через полгода съемок, когда мы вернулись в Англию, я не пригласил их с Дженни к себе домой в Кент, на воскресный ланч. Они приехали, а после ланча мы прогуливались по полю за домом, направляясь к небольшой саксонской церквушке. Тони зашел в нее, сел за маленький орган и стал удивительно красиво играть. Я подумал, это странно, что он мне даже не намекнул о таком замечательном музыкальном таланте».

Отель «Turist» стал храмом успокоения и веселья во время знойных летних месяцев – температура в среднем достигала отметки в 35 градусов по Цельсию, – но никто не испытывал большой радости из-за ненадежного водоснабжения и сомнительной еды. Хопкинс только недавно отказался от программы тренировок и советов Боба Симмонса («С глаз долой, из сердца вон», – сказал Симмонс другу) и вернулся с удвоенной силой к своей большой страсти: старой доброй, типично английской еде.

Колоссальная логическая задача «Войны и мира» была в новинку для Хопкинса, и Доби наблюдал, как тот направлял свое внимание на изучение всего, чего только можно. Он беседовал с персоналом, со съемочной бригадой, костюмерами, курьерами. «Он был словно ненасытный, – говорит Доби. – Я никогда не прекращал восхищаться его любознательностью. Ему как будто нужно было узнать обо всем и как можно скорее. Как будто бы время играло против него». В особенности его интриговали спецэффекты и костюмы. Бюджет фильма составлял почти

миллион фунтов, включая зарплаты актерам и съемочной группе из двухсот человек, и максимальное использование кадровых ресурсов и запасов костюмерной «BBC». Состав актеров, казалось, постоянно менялся. Майкл Джон Харрис отвечал за спецэффекты и организовал поставку более чем тысячи резиновых мушкетов, «исчезающих» штыков и резиновых человеческих конечностей для поля битвы, «выполненных из легкого материала с тем, чтобы сократить транспортные расходы», – объяснил он Хопкинсу. По полю битвы будут разбросаны муляжи голов, «вдвойне экономно, потому что если присмотришься, то увидишь, что мы расположили французские черты лица с одной стороны головы, а русские с другой». Хопкинсу все это нравилось, он устраивал розыгрыши с отрезанными конечностями и «открытыми ранами», сделанными из воздушного риса «Rice Krispie».

В декабре съемочная группа вернулась в континентальную Европу, чтобы отснять зимние сцены отступления через степи. Однако обещанные снега в городе Нови-Сад не выпали, что повлекло за собой несколько бесполезных переездов и тягостную сверхурочную работу. Затем, уже в Лондоне, снимались сложные драматические сплетения телесериала: две недели шли репетиции, две недели запись. Мораг Худ, играющая Наташу, находила Хопкинса «подготовленным до неприличия хорошо. Он прочел все произведение, знал его как свои пять пальцев». Режиссер Дэйвис восхищался своим выбором актера. Для него Хопкинс был настоящим Безуховым.

Для самого Хопкинса это время и эта роль имели колоссальное значение, он растворился в работе совершенно новым для себя образом. До тех пор, как часто наблюдал Саймон Уорд, он с безумным остервенением анализировал роль, теперь же имела место интеллектуальная капитуляция. Всю свою жизнь Хопкинс романтизировал русских, слепо следуя дедушкиным наставлениям, всегда идеалистическим и не всегда понятным. Теперь в Пьере он увидел себя. Он рассказал журналу «Radio Times»:

«За этот последний год Пьер стал для меня словно братом. Он массивный, неловкий, неуклюжий человек. А теперь взгляните на мою здоровую голову, толстую грудь и короткие ноги. По-моему, нам обоим не хватает физической грации и мы оба двугранны по своей природе: с одной стороны мягкие, а с другой отчаянные… В начале произведения самая большая слабость Пьера типична для молодого человека – настолько прелестная, прекрасная слабость чувственного. Он пьет и одержимо распутничает. Но это лишь до тех пор, пока во время отступления из Москвы он не встречает крестьянина Платона Каратаева –

тогда и приходит осознание того, как же вести тот образ жизни, который хочется. Он встал на перепутье, как и Толстой, когда отказался от всех земных благ. Пьер – приспособленец. Он отправляется на Бородинскую битву, мешаясь всем под ногами… а позже был взят в плен. С одной стороны, он признается княгине Марии, что всегда любил Наташу, но ему понадобилось семь лет, чтобы быть с ней. В конце книги он по-прежнему мечтает, будучи уже женатым на Наташе и проживая вполне упорядоченную семейную жизнью, которую так полюбил. Он возвращается домой из Петербурга полный идей о новом либеральном социалистическом порядке, но когда он рассказывает об этом Наташе, она лишь говорит: „Пошли спать, я устала…“».

«Все это звучит, как какое-то мегадостижение, – говорит Алан Доби, – но, по правде, пока мы ее создавали, „Война и мир“ стал очередным долгим-предолгим многосерийным решением „BBC2“ – не особо высокооплачиваемым, но все-таки платили неплохо. Актеры часто жаждут длительных проектов, потому что это подразумевает постоянную занятость, но этот фильм не был принят критически хорошо. Я припоминаю чувство небольшого разочарования или безразличия, хотя я был счастлив, что работал над картиной, и, насколько знаю, Тони тоже был рад своему участию в ней, а еще я знаю, что девять месяцев после этого у меня не было работы. Так что это было никакое не достижение».

Тем не менее для Хопкинса производство фильма принесло свои плоды. Никто из современных критиков работой не восхищался («Внушительная, почтительная… слишком затянутая и слишком долгая», – сказал Лесли Халлиуэл), но она получила высокие рейтинги, и вскоре ее перенесли с телеканала «BBC2» на «BBC1», с более широкой аудиторией. Впоследствии Хопкинс получил свою первую профессиональную награду – «Лучший актер» по мнению «Общества кино– и телеискусства»[114]. Джон Моффатт, как и Уорд, помнит, как отметили его прорыв, когда увидели первую трансляцию на «BBC2»: «Я сразу подумал, что Тони нашел свою нишу. По-моему, на сцене рядом с ним можно было увидеть технику всего, что он делал. Но неожиданно меня осенило, что он был идеальным актером кино. Это особенно сильно проявилось в роли Пьера. Вся сущность Тони и все, что он делал, – сработали. Полное перевоплощение, жизнь в его голубых глазах, красноречивый маньеризм гораздно выгоднее смотрелись на пленке. Я подумал: „Вот его формат“».

В середине 1972 года «Война и мир» донесла Хопкинса до национального телезрителя, вслед за «Молодым Уинстоном» («Young Winston») – его пятым фильмом, в который Ричард Аттенборо, чьи работы он всегда любил, взял его на яркую

эпизодическую роль Ллойда Джорджа, в паре с Саймоном Уордом в роли молодого Уинстона Черчилля. Это было, опять-таки, по случайности – идеальное сочетание привлекательной роли в идеальное время. «После этого он находился в очень выгодном положении, – говорит Доби. – Толстые газеты отслеживали его успехи в „Национальном“, а теперь он был еще и во всех журналах и таблоидах. Он был очень распространен. Возможно, даже слишком».

Саймон Уорд лично наблюдал растущую власть Хопкинса:

«Я вообще-то не видел его лет семь или восемь, а вы задаете вопросы о людях, как они учились, росли или наоборот. „Молодой Уинстон“ был ужасно важен для меня, это моя первая действительно значительная роль в кино. Дики приложил все усилия, чтобы убедиться, что он собрал нужных людей. Например, я трижды пробовался на роль, а потом еще были пробег и пробы верховой езды. Тони пришел на своих условиях, и у него было всего три дня на съемку на студии „Shepperton“. Но за эти три дня он оставил свой след. Я никогда этого не забуду. У него была одна простая сцена с Энн Банкрофт; за происходящим я наблюдал из-за кулис. Все шло хорошо, а потом вдруг Тони выдерживает некоторую паузу, потом – взмах рукой, некий выразительный жест, и я понял, я все понял. Я сказал: „Черт возьми, он украл эту сцену, он украл всю картину“».

Но Уорд увидел, что чем больше разрастается набор хитрых приемов Хопкинса, тем больше растет его неуверенность в себе и самобичевание. После показа «Войны и мира» Уорд и его друг Нил Стейси, который исполнил небольшую роль в эпопее «BBC», присоединились к Хопкинсу и Дженни на ужин у реки, в Кью.

«Для меня в некоторой степени было удивительно, что он по-прежнему мучается сомнениями. Он был подавлен. Он пил не просыхая – хотя я, пожалуй, выпил не меньше его тем вечером, – и ему как будто доставляло удовольствие измываться над собой. Помню, он сказал, что ненавидит „Архитектора и Императора“ и все такое, сказал, что это куча безнадежной чуши… но он не хвалил себя тогда вообще, и так – во всем. Он был тем, кем я всегда его считал: чокнутым кельтом».

Предложения о работе сыпались одно за другим, но внутренне Хопкинс был неспокоен и тосковал по «Национальному». «Складывалось впечатление, что он будто не мог просто так отпустить „Национальный“, – говорит Эдриан Рейнольдс. – Он хотел играть великих классиков и заработать уважение Ларри». В конце весны, к огромной радости Хопкинса, Джонатан Миллер предложил ему великолепного Петруччо в своей предстоящей постановке «Укрощение строптивой» для

«Chichester Festival»[115]. Хопкинс расценил это как жест миротворческой политики и уважения со стороны Оливье (который, к слову, одобрил идею) и доверия со стороны Миллера. Он с радостью ухватился за проект и, несмотря на непреходящую усталость, поехал на юг, где в укромном местечке в лесу снял коттедж, в котором они с Дженни проведут все лето. Однако душевного спокойствия ему таки не хватало. Хопкинсу нравился фестиваль и пьеса, но, по словам одного актера, он с недоверием относился к цинизму Миллера, который просачивался сквозь Шекспира, и был крайне скептически настроен к очередной переделке классического произведения.

На репетициях Хопкинс был весь внимание, постоянно всего допытывался и раздражал Миллера, чаще хмурясь, чем улыбаясь. По словам одного актера, Миллер попеременно то приводил Хопкинса в восторг, то утомлял его, но он сохранял деловой настрой, при этом изо всех сил стараясь юморить. Как рассказывает еще один его коллега, некоторые актеры труппы были поражены деромантизированным подходом Миллера: его замысел предполагал более широко отразить в пьесе тюдоровские нравы и обычаи, которые, как правило, опускаются в современных инсценировках. Исходным текстом для новой интерпретации ему послужила работа Майкла Уользера «The Revolution of the Saints»[116], в которой давалась оценка жесткости пуританского брака. Осудив американскую склонность называть пьесу «пробным делом для феминизма», Миллер подчеркнул, что его модернизация заключалась «не в том, чтобы переложить ее в нашу действительность, а чтобы посмотреть гораздо более внимательным, современным взглядом на то, о чем говорилось тогда, в прошлом». В своей рефлективной книге «Subsequent Performances»[117] (Лондон, 1986 год) Миллер подробно рассказывает о пуританском обществе, о котором писал Шекспир, и высказывает мнение, что с одной стороны Петруччо был хулиганом, а «если представить Петруччо как серьезного человека, то можно взять и развить значение таких строк, как: „Она со мной венчается, не с платьем“ и „Не платье украшает человека“[118], и увидеть, насколько они согласуются с пуританскими убеждениями». Хопкинс для этой роли, как он писал, особенно подходил, потому что «его личность как актера, казалось, соответствовала тому образу».

Роль Грумио, слуги Петруччо, играл Гарольд Инносент – дородный, добродушный актер, с которым Хопкинс каждый вечер выступал на сцене. «Вначале пришел Оливье, – говорит Инносент, – и сказал Хопкинсу, что ни один ведущий актер не должен подвергаться наказанию оценивать вес Гарольда

Инносента каждый вечер. Я был не самым легким человеком, но Хопкинс никогда не жаловался».

Инносент, как и многие, ожидал более откровенной постановки:

«Стало очевидно, что то, что вынашивал в своей голове Джонатан, было очень мрачным видением, цинично настроенным относительно брака, во многих отношениях агрессивно бросавшим вызов. На репетициях он говорил о понятии женоненавистничества, с различных аспектов обусловленного настоящей современной жизнью. Он, конечно, просвещал народ, но у него был мрачный-премрачный подход. Мне очень нравился Джонатан, но в его присутствии ты чувствуешь себя идиотом. Не думаю, что это как-то раздражало Тони, но вот сама мрачность такого подхода, полагаю, да».

Джоан Плаурайт играла Катарину Минолу, но Инносент не заметил в Хопкинсе никакого волнения, несмотря на очень пристальное внимание мужа Плаурайт – Оливье, который частенько приезжал, хотя сам был занят съемками «Игры навылет» («Sleuth») Энтони Шэффера, проходившими неподалеку. «Во всяком случае, Хопкинса это не обезоружило, потому что Джоан на самом деле была в доску своей. Когда Оливье приходил на репетиции, она немного задирала нос, потому что стремилась сохранить достоинство, приличествовавшее положению мужа, и именно этого он от нее и ожидал. В этом плане она была в безвыходном положении. Джоан была и остается очень простым человеком в общении. Ей нравилось встречаться компанией, пропустить пару стаканчиков в конце дня, но если рядом был Оливье, она воздерживалась. Тони, как и я, находил ее очень приветливым и интересным собеседником. С ней было легко. При данных обстоятельствах ее присутствие настраивало всех на позитивный лад».

По мнению Инносента, Хопкинс и Оливье, казалось, пребывали в относительном перемирии: «У них были хорошие, хотя и непримечательные отношения. Налицо было явно взаимоуважение, и я подозреваю, что Тони у Оливье был на особом счету, потому что по общему впечатлению Тони – наследник и все идет к тому, что он будет доминировать на английской сцене».

Джон Моффатт говорит:

«Я не знаю, был ли Оливье им доволен или нет. Тони, казалось, представлял собой новое поколение ведущих театральных актеров. До той поры ведущие актеры отличались меньшей, как бы это сказать, драчливостью: Оливье, Ричардсон, Гилгуд. Тони был совсем другим. Он имел регбистские замашки,

обращал на себя внимание своей беспардонной мужественностью. Время Оливье как художественного руководителя подходило к концу. Тони же был на подъеме. Настала пора кардинальных перемен».

Хопкинс тем временем все больше и больше изматывался. Предвкушая перемены, добиваясь расположения Оливье, пытаясь изо всех сил выделиться, он вмиг соглашается подписать продолжительный контракт с «Национальным», который задействует его в «Мизантропе» («The Misanthrope»), «Вакханках» («The Bacchae»), «Вишневом саде» («The Cherry Orchard») и – потрясающая удача – в «Макбете» («Macbeth») под режиссурой Майкла Блейкмора. Дженни переживала из-за сверхзагруженности мужа: в довершение ко всему он подписался играть адвоката Торвальда в экранизации Патрика Гарленда «Кукольного дома» («A Doll's House»), которая привлекала его внимание в основном из-за участия Клэр Блум – предмета юношеского обожания Хопкинса, – игравшей здесь роль Норы. Помимо этого был телевизионный Ллойд Джордж в предстоящей серии «Эдвардианов» («The Edwardians») режиссера Джона Дэйвиса. На первый взгляд это было головокружительное, благоприятное время – время ловить момент, откладывать деньги, вопреки плану купить новый большой дом где-нибудь на общинной земле или возле реки, и завести семью. Это было время возможности реализовать себя, но Хопкинс был далек от самореализации.

Гарольд Инносент стал новым кулуарным другом, достаточно близким для обоюдного доверия друг другу, но недостаточно близким для душевных излияний. «Не было и намека на алкоголизм – ничего такого». Для него Хопкинс был «человеком с огромным чувством юмора, человеком с необычной, странной, таинственной аурой, окружавшей его, сложным человеком». Тем не менее последствия от перенапряжения все больше давали о себе знать. Одно разоблачающее происшествие позволило Инносенту наблюдать, как Мистер Двуличность внезапно проявился: «Мы репетировали один отрывок, как вдруг он сказал: „Видишь того парня, вон там? Я его ненавижу. Я его сейчас прибью“». Инносент был в шоке. «Я повернулся и увидел какого-то молодого парня в компании, который смотрел на Тони с глубоким уважением, как обычно смотрят юные новички на признанный авторитет. Парня переполнял чрезмерный восторг или что-то типа этого, а Тони хотел ему навредить. Я реально тогда подумал, что он уже на грани. Поэтому я сказал: „Ладно, давай пройдемся“».

# Глава 9
# Медведь в полете

*Я – как медведь, привязанный к столбу:*
*Нельзя бежать, я должен драться с псами.*

*Шекспир, «Макбет», акт V, сцена VII*

За десять лет Хопкинс прошел три стадии актерской игры: начальное ученическое подражание, сомнительный метод Феттиса и Ята Малмгрена, а ныне – утонченная романтическая игра на инстинктивном уровне. Все подходы в исполнении принесли ему поклонников, но ни один из них самого его не удовлетворял. Как он говорит, он чувствовал, будто «исполнение роли – это таинство, это каждый раз новая игра». В отношении «Макбета» он казался необычайно неуверенным на сцене. Когда в ноябре Хью Херберт из «Guardian» брал у него интервью в холодных репетиционных залах «Олд Вика», Хопкинс весь изъерзался. Бледный, морщинистый не по годам, раздражительный, выкуривая одну сигарету за другой и кашляя, он не вывел никакого заключения за все годы поисков. Нет, он никогда не спорил насчет Станиславского или «Метода», только насчет «иссушающего кембриджского интеллектуального подхода в игре». Он был актером «из нутра и из головы», но, как он говорит: «Возможно, я не доверяю своему нутру. Я должен сначала все мысленно проработать, прежде чем пустить в ход свое оружие. И обычно, если находишь верный ориентир в тексте и линию пьесы, то только тогда тебе становится виднее, как начать играть из нутра». Однако нутро стоит поставить в кавычки. «Я не доверяю той части кельтской натуры, которая говорит, что все должно идти из сердца». Откуда все в действительности исходит? Что оно там ему говорило? Обуздал ли он его? Разве это имело значение?

Связи с нормальной, английской, жизнью ускользали. В марте 1972 года, после нескольких месяцев мучительных телефонных звонков и старательного уклонения от выяснения отношений, Пета подала на развод на основании «супружеской измены» мужа с Дженни Линтон. Ни Хопкинс, ни Дженни не предстали перед судьей Макинтайр, равно как и не оспорили обвинение. Опеку над Эбби получила Пета, а Хопкинсу суд

постановил оплатить издержки и обеспечить содержание дочери.

Пета признается, что чувствовала себя разбитой из-за развода и лихорадочно старалась оставить в прошлом Хопкинса, развод и прежнюю жизнь. По возвращении домой в Уэльс все, кто знал актера, отметили в нем внутреннюю дистанцированность и упрочение какой-то неясной, личной решимости. Мюриэл полюбила Дженни и, по словам друзей, уговаривала их оформить отношения. Однако Хопкинс колебался. Брайан Эванс помнит, как зашел в «Ship Inn» и Дик Хопкинс сказал ему, что его сын «у реки, как обычно, читает». Эванс видел, как Дженни общалась с Диком и Мюриэл самым приятным, естественным образом, и воспринималась ими как «самая лучшая в мире женщина для Тони – как раз то, что ему нужно, – организованная и жизнерадостная женщина с искоркой оптимизма в душе». Обычно во время уэльских поездок домой Хопкинс вел себя открыто и деятельно. Он помогал в баре и ходил на охоту вместе с местными фермерами, по совместительству клиентами Дика. Но теперь Брайан Эванс обнаружил его уткнувшимся в чтение сценария. «Честно говоря, он был немногословен. Думаю, он переживал большой стресс. Полагаю, такова цена успеха…»

Помимо эмоционального и физического заточения, Хопкинс воевал с самим собой из-за того, что бросил Эбби. Один друг считает, что «он отчаянно хотел увидеться с ребенком, но встреча с дочерью подразумевала встречу с Петронеллой, и он понимал, что в этом случае им не избежать ссор и споров, а он не хотел вновь ворошить все это. Поэтому он отстранился». Добровольная ссылка сжигала его изнутри на протяжении всего 1972 года, и боль стала утихать лишь после того, как он с головой ушел в работу. Один человек рассказывает: «Это была открытая рана, поэтому в его присутствии никто никогда не говорил о детях. Мы чувствовали, что они с Дженни могли бы пожениться, что они идеально подходят друг другу, но он не торопился. Кто-то даже прямо его спросил: „Может, вы уже наконец поженитесь?“ На что он ответил: „Я однажды уже здорово облажался. Неужели ты думаешь, что я хочу снова через это пройти?“»

Саймон Уорд расценивал это все как выплеск бравады: «Ему женитьба действительно была необходима. Не нужно быть гением, чтобы понять это. И Дженни привязала его к себе. Никогда еще не было женщины, настолько идеально подходящей для мужчины». Дженни решительно ждала и терпела. Она воспринимала себя как женщину с авторитетом матери, но близкие Хопкинса настаивают, что она мало имела общего с Мюриэл, не считая порой явно удушливой любви к Хопкинсу. Дженни рассказывала газете «Sunday Mirror»: «Несомненно, во

многих аспектах я уж слишком веду себя по-матерински, потому что он во многом ведет себя как ребенок. За ним все время надо присматривать, делать для него разного рода вещи, брать на себя во всем ответственность. Будь то взять деньги, когда выходишь из дома, или ключ от дома, или чековую книжку, или носовой платок…»

Пока Хопкинс открыто говорил о своей преданности ей, Дженни с нетерпением ожидала шага вперед с его стороны. Хопкинс как-то сказал таблоиду «Sun»: «Я знаю, что со мной совершенно невозможно ужиться. Мне приходит на ум тысяча вещей, которые оттолкнули бы любую женщину от меня. Бывают моменты, когда мы ненавидим друг друга, я могу это принять. Но если мы начинаем раздражать друг друга, то я знаю, что настанет время, когда надо будет уйти. Я не планирую жениться в течение долгого-предолгого времени. Но сейчас я встречаюсь с очень славной девушкой, и, надеюсь, когда я захочу жениться, моя жена будет на нее похожа».

«При наличии выбора, – говорит его друг, – он всегда делал его в пользу работы, нежели в пользу каких-либо отношений. Помню, как я надеялся, что Дженни не разобьет себе сердце, потому что у Тони все не как у людей. Он не понимает, куда он движется». Алан Доби опровергает эти слова: «Он имел четкое представление относительно себя, возможно, связанное с тем, чтобы получить международное признание как несомненное подтверждение его таланта. Но я проводил время с ними обоими и знал – что бы ни происходило дальше, Дженни будет всегда рядом».

Крепко припертый семейной неопределенностью, Хопкинс окунулся в работу над «Макбетом» – без всяких сомнений, самую сложную для него шекспировскую роль на сегодняшний день. В теоретическом плане режиссер Майкл Блейкмор нашел его более чем подготовленным, но в то же время, по словам Блейкмора, он был «напуган ролью» и чувствовал неловкость из-за того, что взялся за нее в этом театре, театре Оливье. Вскоре Ральф Ричардсон ненароком нанесет удар по уверенности Хопкинса, сказав ему во время съемок «Кукольного дома», что «Макбет» – «кошмарная пьеса для актера». «Это самая ужасная роль, которую мне когда-либо приходилось играть, – признается Ричардсон. – Двенадцать человек брались за нее. Да я лучше начищу ваксой всю обувь труппы, чем выйду на сцену с этим».

Хопкинс нервничал, совершенно измучился и стал скандалить по любому поводу. Гоун Грейнджер играл роль Макдаффа[119], Дайана Ригг была в роли леди Макбет, а Рональд Пикап предстал в роли Малькольма. Грейнджер стал новым

лучшим другом Хопкинса, и на протяжении долгого времени они делились своими секретами и сидром, иногда в пабе возле служебного входа в театр, но чаще на квартире Грейнджера в Ислингтоне[120] или в пабах на рынке Смитфилд[121], где Хопкинс не отказывал себе в быстром завтраке по утрам. Грейнджер наблюдал, как друг борется со своими демонами и, очевидно, становится своим собственным – и макбетовским – злейшим врагом.

«Пьеса его действительно не радовала, – говорит Грейнджер, – да еще у него произошел личностный конфликт с Майклом Блейкмором. Блейкмор – вполне определенный режиссер, и его точка зрения относительно постановки была ясна, как божий день. У Тони же имелись другие идеи, рискованные соображения, задумки, которые он хотел бы воплотить. Они то ладили, то нет». Об их ссорах уже слагались легенды. Блейкмор стал уставать от желания Хопкинса анализировать и перенимать многое из других произведений и исследований. Они конфликтовали, закипали, успокаивались и следовали прежнему курсу в беспокойном перемирии. В какой-то момент Блейкмор сказал Тони, что у него неподобающее неуважение к чужому мнению. Хопкинс взорвался и ушел – по словам Блейкмора, в паб.

«Да, мы много выпивали, – говорит Грейнджер. – Мы могли весь день репетировать в „Вике“, потом вернуться в Ислингтон, беседовать и спорить всю ночь напролет, а потом Тони стучал ко мне в дверь и говорил: „Пойдем завтракать“. Что служило нашим сигналом для очередного ненастного дня».

Оливье наблюдал за Хопкинсом как никогда пристально, следил за каждым этапом постановки, никак не прокомментировал то, что жалобы Хопкинса привели к увольнению постановщика драк Билла Хоббса, и внимал всему происходящему. Когда Хопкинс погряз в аналитических размышлениях, Оливье послал ему свою записку с пояснением сути пьесы, отношений между Макбетом и леди Макбет: «Мужчина понимает все. Женщина не понимает ничего». Хопкинс почувствовал необходимую ему поддержку Оливье и дальше благородно плыл по течению… «Ну да, – сказал он „Guardian“, – леди Макбет как „Kleenex“[122], использовали и выбросили… она глупая. Тут она говорит, мол, ты достанешь ключ в представительскую уборную и нас ждет успех. Это же „роллс-ройс“ для нас. А он говорит, мол, нет, детка, нет. Посмотри, что мы творим. И посмотри на этот счет за газ». Приняла ли Дайана Ригг эту карманную психологию – думается, сомнительно, а Хопкинс позже скажет, что они «не поладили». «Не думаю, что они с Дайаной когда-либо были в контрах, – говорит Грейнджер. –

Но Тони боролся с самим собой, именно поэтому эти вещи и были сказаны».

Временами Хопкинс бывал на квартире у Рональда Пикапа в Шеперде-Хилле, Хайгейт, и, учитывая, что Пикап знал о том, что Хопкинса раздражает процесс подготовки к постановке, он подметил «не столько особую склонность к борьбе, сколько желание пойти другим путем. Когда он чувствовал себя глубоко несчастным – по-настоящему, всерьез подавленным, каким он бывал иногда в то время, – он становился молчаливым и замкнутым. Очень депрессивным». Пикап, чьим последним спектаклем в «Национальном» должен был стать этот проект, знал, в чем крылась причина уныния:

«Не хочу обидеть дизайнера Майкла Энналса или костюмера, но у меня такое впечатление, что Хопкинсу просто не нравились декорации или костюмы. Пусть это звучит как банальное актерское жеманство, но я сам столкнулся с подобным, когда играл Ричарда II с режиссером Дэвидом Уильямсом и Энналсом. Шекспир может особенно тяжело даваться, когда приходится тратить много сил на обсуждение декораций и костюмов. Я знаю, о чем говорю. С тем же столкнулся Тони в “Макбете“. Прибавьте это к другой основной проблеме Тони: его неверию в собственные способности играть Шескпира, а это очень серьезная препона. Я не говорю, что не было никакого выхода. Как всегда говорил Оливье: „Если тебе не нравится костюм, детка, – смени его“. Я запомнил это для себя. Но Тони чувствовал себя уязвимым в данной роли, и гора проблем с декорациями и трико действительно расстраивала его».

Не помогало и то, что Оливье очень внимательно следил за всем происходящим. Гоун Грейнджер припоминает момент, который возвестил об окончательном упадке сил. «Казалось, что все идет нормально, медленно, но уверенно. Потом одним утром приехал Оливье, чтобы посмотреть на ход репетиции. Тони только что замечательно все отыграл, как вдруг, когда за всем уже наблюдал Оливье, все стало разваливаться. Хопкинс просто нервничал». Другой актер говорит: «Ему не хватало дипломатических навыков или терпения, чтобы все это переносить. У него насчет постановки была своя точка зрения, естественно, она была и у Оливье и Блейкмора. Просто у него не получалось продвигать свои идеи или убеждать кого-то в чем-то».

Премьера «Макбета», состоявшаяся в ноябре, немного затерялась в шуме приготовлений к другим проектам: телефильму ибсеновского «Кукольного дома», который нужно было отснять за три напряженные недели (в декабре, на киностудии «MGM EMI Borehamwood Studios»[123]), и вскоре после

этого к эпизоду о Ллойде Джордже в «Эдвардианах» Джона Дэйвиса, записываемому на «BBC Studios». Также были неизбежны репетиции «Мизантропа» со вспыльчивым Джоном Декстером, и в планах – переговоры насчет «Вакханок». В преддверии премьеры новая квартира Хопкинса на улице Кастелно, в Барнсе[124], (в которой они проживали с Дженни), была по колено завалена сценариями и дополнительными материалами, а чтобы снять напряжение, Хопкинс курил и пил больше, чем когда-либо.

Премьерный вечер, по словам Рональда Пикапа, «прошел на ожей», но рецензии очень разнились в оценках, что, вероятно, сложилось под стать происходившим конфликтам с противоречивыми мнениями, так ни разу и не разрешенным до конца во время репетиций. Джон Барбер в издании «Daily Telegraph» и Гарольд Хобсон в «Times» одобряли игру Хопкинса и саму пьесу. Клайв Хиршхорн в «Sunday Express» и Феликс Баркер в «Evening News» «порвали» пьесу в клочья. Для Баркера Макбет в исполнении Хопкинса был «мясником-буржуа, который собирается поведать грязную историю».

Вся труппа явилась свидетелями страданий Хопкинса из-за отрицательных отзывов, которые он интерпретировал как наглядное подтверждение его провала в одной из самых важных шекспировских ролей. «Я лично совсем не рассматривал это как его провал», – говорит Пикап.

«Да, ее разгромили, но она находилась в своем развитии. Во время репетиций она была превосходна – может быть, во время премьеры что-то пошло не так. Но это нормально для главных актеров. Тайрон Гатри писал, что Чарльз Лотон столкнулся с точно такой же проблемой. Его Макбет был бесподобным на репетиции и неуверенным во время спектакля. Как по мне, наблюдать игру Тони, даже когда он чуть менее прекрасен, чем обычно, – это удовольствие. Я не поддерживаю анархию для актера, но индивидуальная манера Тони в создании каких-то вещей – иногда по тексту, иногда нет – невероятно зрелищна. Такое не про всех актеров скажешь. Актерам необходимо придерживаться строгой техники исполнения. Но когда они двигаются, как Тони, – это нечто особенное. С уникальными актерами, такими, как Тони, каждое представление дорогого стоит… Но он не увидел этого с „Макбетом“. Он просто заладил, что ненавидит эти долбаные трико».

По мере того как игралась пьеса, Хопкинс, казалось, все глубже утопал в своих расстройствах. Контракт Пикапа с «Национальным» закончился в Рождество, так что он потерял связь с событиями еще до финального кризиса. Тем не менее он предчувствовал его приближение. «Тони пребывал в таком

расположении духа, – говорит Гоун Грейнджер, – что ничто бы нас уже не удивило».

«Макбета» исключили из программы «Национального», пока Хопкинс трудился в Боремвуде над ориентированным на американское телевидение «Кукольным домом» с участием Клэр Блум. Этот фильм по существу был переделкой бродвеевской постановки, которая шла годом ранее. В ней играла Блум, а продюсировал пьесу ее муж – лос-анджелесский агент Хилли Элкинс. Патрик Гарленд режиссировал бродвейскую пьесу. Вообще он специализировался на театре (позже он станет художественным руководителем «Chichester Festival Theatre»), хотя и сделал несколько удачных телефильмов, среди которых был годом ранее снятый «Снежный гусь» («The Snow Goose»), в главной роли с Ричардом Харрисом. Теперь же Гарленд сделал выбор в пользу нескольких кинопроектов. Это одновременно стало удачей и неудачей для Хопкинса. Удачей – потому что фильм снимался в звуковом киносъемочном павильоне и поэтому был физически менее обременительным. Неудачей – потому что плотность текста и ритм съемки с Гарлендом подразумевали такую же строгую дисциплину, как и в «Национальном театре».

Гарленд считал, что Хопкинс одарен богатым воображением и что он заслуживает доверия («У него особенное выражение мысли»), но при этом он очень нервный. Хопкинс и сам признает, что вел себя отвратительно во время этих съемок, и позже извинился перед Гарлендом. Хопкинс говорит, что давно питал нежные чувства по отношению к Блум, которую он впервые увидел в кинотеатре «Plaza» в Порт-Толботе, однако один техник замечает: «Она его особо не волновала, он был такой же восходящей звездой и в какой-то степени равный ей». Другие считают, что Хопкинс был настолько утомлен – чрезмерной работой, пьянством, разлукой с Эбби, своей неуверенностью в отношении второго брака, – что лишь землетрясение могло бы сдвинуть его с места.

Фильм Гарленда был классической ибсеновской историей, без приукрашательств: о сильной женщине, которая пытается найти свою судьбу К сожалению, в это же время в Норвегии запускалась в производство альтернативная версия режиссера Джозефа Лоузи, с большим бюджетом. В главных ролях были Джейн Фонда и Дэвид Уорнер, сыгравшие Нору и ее мужа Торвальда Хельмера. В итоге фильму Лоузи достанутся все внимание и овации – в общем-то, заслуженно, – в то время как гарлендовская картина найдет свое применение в скромных демонстрациях на англоязычном телевидении в течение последующей пары лет.

В январе Хопкинс вернулся к «Макбету», пребывая в раздраженном состоянии, обеспокоенно переваривая комментарии Ральфа Ричардсона, что играть в пьесе «было кошмарно». Тотчас же он стал воевать с Блейкмором, который настаивал на том, чтобы Хопкинс надевал накладную бороду, дабы как-то возместить состриженные волосы, требуемые для телевизионного Ллойда Джорджа. Хопкинс примерил бороду, возненавидел ее так же, как возненавидел «чертовы неносибельные яковетинские рейтузы», и выбросил ее в мусорное ведро. Блейкмор рвал и метал. Жизненно важной деталью декораций Майкла Энналса была галерея с огромными портретами ведущих актеров: там Хопкинс изображен с согласованной (натуральной) бородой. Теперь же, исполняя роль гладко выбритым, он выглядел совершенно неправильно.

Хопкинс отказался уступить: «Я принимал валиум, чтобы хоть как-то себя успокоить, но он не помогал. Меня терзали сомнения на этот счет, я потерял сон». Он обстоятельно рассказал о разрушительном напряженном состоянии Тони Кроли: «Недели успеха, творения – и быть так ошарашенным. Впоследствии я говорил с Оливье о неэффективности управления художественно-постановочной частью. Я никогда не стану проявлять нетерпимость к человеческой ошибке, но это было полной тупостью, дремучестью и упрямством относительно самой изощренной подготовки, которая не сработала. Но я совершил ошибку, когда согласился тогда, вместо того чтобы встать и сказать: „Ничего не выйдет!“»

Когда Блейкмор стал давить на него насчет бороды, Хопкинс ушел. Некоторое время спустя Дженни расскажет прессе: «Он с ужасом ожидал каждого спектакля… Как-то вечером мне позвонил его костюмер и сказал: „Тони спрашивает, не можешь ли ты скорее приехать? Ему кажется, что он не сможет продолжить играть во второй части. Он в ужасном состоянии…“ Я вошла к нему в гримерную и нашла его в очень взволнованном состоянии, его немного трясло. На сцене что-то снова пошло не так, не по его вине, и он не мог с собой совладать. Все, что я сделала: выслушала его и убедила, что все будет хорошо. И он вышел на сцену».

Но в начале января он принял свое фирменное решение: «Да пошло оно!» Гоун Грейнджер помнит, что это произошло в середине дневного спектакля, с наполовину наполненным залом: «Я – Макдафф, и продолжаю играть, декламируя „О ужас, ужас, ужас“ сразу после убийств. Вдруг внезапно, во время моей реплики, со станции проехала машина „скорой помощи“, прямо рядом с „Олд Виком“, с воющей на полную силу сиреной. Я

услышал это и знаю, что Тони тоже услышал; зрители засмеялись. В общем, Тони глубоко возмутился и в бешенстве умчался. И ведь ушел он решительно, потому что после того, как он вышел за ту дверь, „Национальный театр“ не увидит его еще десять лет».

Рональд Пикап встретился с Хопкинсом, чтобы посочувствовать другу: «Честно говоря, он был в ужасной форме, и как поступают все в подобных ситуациях, он искал виноватых – по большей части виноваты были трико. Он ощущал катастрофический провал, и ни я, ни кто-либо еще, кроме Дженни, не могли подобрать слов, чтобы его поддержать. Он сказал: „Все, с театром покончено. К черту его, буду сниматься в кино“».

Майкл Блейкмор заменил Хопкинса Дэнисом Куилли и глубоко переживал свой провал с Хопкинсом. Несмотря на грязные сплетни, Блейкмор считал Хопкинса хорошим актером, «романтическим актером в стиле Кина[125]». Но его проблема заключала в себе нечто большее, чем личностный конфликт: «Он не любит режиссеров… Он отвергает технические требования, необходимые для того, чтобы браться за большие стихотворные роли, а вместо этого полагается на интуицию и чувства. Если же вы ставите Шекспира не так, вы окажетесь в затруднительном положении».

Хопкинс дрогнул. Повинуясь порыву, на Рождество он решился на женитьбу и сделал предложение Дженни, примерно таким же экспромтом, как это было с Петой Баркер. Дата была назначена на 13 января 1973 года и – вероятно, не случайно – выпала на следующий день после его ухода из «Национального театра». Некоторые друзья предполагали, что он отложит свадьбу или даже отменит, но Мюриэл и Дик уже были на пути из Уэльса, было приглашено около 150 гостей, и, в любом случае, он находился в свободном полете. Брайан Эванс говорит: «Я не верю ни на минуту, что он бы мог ее отменить. Он напортачил в первый раз. На этот раз его ничто бы не остановило сделать все правильно настолько, насколько это только было возможно».

Алан Доби со своей женой ехали на церемонию из Кента в методистскую церковь в Барнсе, что за углом от новой квартиры жениха и невесты, и где на торжественном приеме они не удивились, встретив там Джона Декстера и Майкла Блейкмора. Уходя из «Национального», Хопкинс пускал под откос пьесы как Декстера, так и Блейкмора. «Какой бы личностный кризис он не переживал, – говорит Доби, – Дженни была опорой, спасательным плотом, смягчающим влиянием. Так что, вероятнее всего, это она приложила немало усилий, чтобы Декстер и Блейкмор присутствовали. Ее позиция, должно быть, была примерно такой:

„Зачем наживать ненужных врагов?“ Она всегда была очень практичной особой».

Хопкинс сам рассказывал друзьям, что ушел из «Национального», «прежде чем его не выгнали первым», что, по словам Петы, было как раз в стиле его любимой манеры оставлять последнее слово за собой. Но в этот раз было нечто большее, чем просто набор очков.

Пока Хопкинс попивал пивко, игриво передвигался среди толпы гостей, обнимая Мюриэл и чокаясь с Дженни, острил со своими уэльскими родственниками, как минимум один из присутствующих заметил в нем горечь бегства от недавних событий – надломленный голос и беглый, напряженный взгляд, – и задумался: не на грани ли он?

*«Что делает актер, когда не может сжиться с ролью, которую он играет? Для начала он не перестает пытаться…»*

Такое бойкое предисловие в пресс-релизах о «Королевской скамье VII»[126] («QB VII») – спасательной шлюпке для Хопкинса после «Макбета» – укрывает обличительную правду: он потерял эту связь.

После медового месяца в Озерном крае[127] и нескольких дней, проведенных в Каерлеоне, Хопкинс переживал один из самых продолжительных периодов бездеятельности, убивая время в Барнсе. Друг пары наблюдал затруднительное положение Дженни: «Он был совсем необщительным, но при этом искал слушателей. Он пил дома, потому что не любил вечеринки, но если все-таки шел на какую-нибудь пирушку, его оттуда было не вытащить. Он не любил водить машину, был ужасным водителем, поэтому всюду его возила Дженни, и ей приходилось ждать, пока он не решит, что удовлетворен приличным количеством выпитого, что обычно происходило, когда он был уже сильно пьян и схлестнулся с кем-то в ссоре».

Саймон Уорд, среди прочих, отказался признавать власть алкоголизма над другом:

«Театральная жизнь подразумевает светскую жизнь, и то время, конец шестидесятых – начало семидесятых, казалось, в особенности подходило для разнузданных вечеринок. Помню, как Декстер привел меня на вечеринку в Челси и как я перешагнул через Аллена Гинсберга, распластавшегося прямо в холле. Все бунтарское поколение было там. Народ либо принимал наркотики, либо пил. Я выбрал выпивку, она казалась мне безопаснее, и, думаю, Тони сделал то же самое. Уверен, она скрывала его истинные проблемы, или он притворялся, что помогает скрывать, но я никогда не считал, что он попал в большую беду. Опять же, может, это было лишь частью проблемы.

Все люди настроены видеть лучшее, надеяться на лучшее, а ты все это время падаешь и падаешь вниз».

В марте Хопкинсу предложили трехмесячный проект на американской студии «Screen Gems». Речь шла о шестичасовом мини-сериале Леона Юриса, который должен был сниматься на «Pinewood Studios» Томом Грайсом – 55-летним маститым режиссером американского развлекательного кино типа «Бэтмен» («Batman»), «Шах и мат» («Checkmate») и «Я шпион» («I Spy»). Ценность потенциальной картины и вероятность карьерного роста сразу же подверглись тщательному анализу. «Королевская скамья VII», адаптированная деятельным голливудским беллетристом Эдвардом Энхалтом, рассказывала историю вымышленного персонажа Келно – польского врача, упрямо обвиняемого писателем Эйбом Кейди в преднамеренном проведении хирургических операций в еврейском концентрационном лагере во время Второй мировой войны. Название фильма относилось к Суду номер семь отделения королевской скамьи на улице Стрэнд[128], и история очень продуманно основывалась на реальном судебном процессе, который последовал за публикацией книги Юриса «Исход»[129] («Exodus»): тогда еврейский доктор Владислав Деринг обвинил Юриса в том, что он оклеветал его в своем романе. В «Исходе» Деринг непосредственно упоминался как ответственный за медицинские эксперименты в Аушвице, что тот отрицал. В конечном счете после затяжного процесса Дерингу выплатили смехотворную сумму за возмещение ущерба, а у Юриса родилась идея для нового романа.

Когда сценарий Энхалта отправили Хопкинсу, он впал в ступор, обеспокоенный моральной стороной этого проекта и размытостью характера Келно в прилагаемой части сценария. «Сначала я сомневался насчет этой роли. Я не мог знать и понимать, что пережил Келно в концентрационных лагерях. Этот мир был совершенно иной по сравнению с тем, к которому относился я». Но за этой учтивой болтовней скрывалось нечто большее. Оторвавшись от «Национального», от чистоты «великих ролей», которые он всегда искал, каково теперь было его направление, какова философия, каковы его артистические намерения? Даже он сам не знал. Единственно ясный ответ, который получили его агент и друзья, задававшие ему подобные вопросы, заключался в следующем: «институт театра» стал сумасбродным, он в руках идиотов, и это пустая трата времени. Так что, неужто пришло время для показательной явки с повинной? Судя по внешним признакам, «Королевская скамья VII» обнажала все проблемы, присущие альтернативному институту –

голливудской системе. Голливудский аппетит к кинопродукту отличался алчностью. Новые истории были (и остаются) самым легким предлогом для экранизации, скандальные судебные дела возглавляли список. Сюжеты собирались из чего угодно, и зачастую переступали границы приличий. От Хопкинса частенько приходилось слышать издевки над голливудским «бредом»: с парой стаканов алкоголя в животе он бранил «безбожные байопики» и «говняные сюжетики, в которых никто даже не чешется, чтобы узнать факты или выяснить, умер ли парень от сифилиса или его застрелили».

«Королевская скамья VII» балансировала на грани. Спекуляционный? Возможно. Поучительный? Частично. Актуальный? Более или менее. Приемлемый?..

Хопкинс сказал продюсеру Дугласу Крамеру, что ему нужно время, чтобы принять решение. Здесь была ирония: первоклассный пригласительный билет из Голливуда превратился в отбросы из-за его неверия в собственные силы. Дженни уговаривала его, но это было что-то, с чем он должен был справиться сам. Наконец, когда он читал материалы с дополнительной информацией, он нашел ответ: в одной букинистической книге польского еврея по имени доктор Нижили он прочел, как тот страдал чувством вины и признавался, что когда он согласился с требованиями секретной службы об экспериментальной деятельности, ему пришлось безропотно терпеть все проводимые работы, «как будто он занимался обычным делом». Хопкинс пришел в восторг от идеи «выключить» эмоциональную защиту и позвонил агенту с согласием на роль. «Я вдруг понял, как буду играть героя, – сказал он журналисту „Screen Gems“. – Теперь он стал для меня очень интересным».

Активно настроенный на три напряженных месяца работы в «Pinewood» на съемках судебной драмы, которая постоянно открывала ретроспективу истории двух семей и нескольких поколений, Хопкинс был самым энергичным актером на съемочной площадке. Бен Газзара играл писателя, а традиционно престижные голливудские эпизодические роли исполняли Джон Гилгуд, Джек Хоукинс и Лесли Карон в качестве жены Келно. И все же Хопкинс ни на миг не переставал переживать из-за ширпотребного проекта. Он продолжал читать и изучать данную тему и был повергнут в шок после разговоров с реально выжившими в концлагере людьми, такими, например, как Анна Мария Правда, которая играла небольшую роль в фильме.

Должным образом, 29–30 апреля 1974 года, во время показа на телеканале «ABC», «Королевская скамья VII» получила высокие рейтинги (вообще-то, это был предшественник мини-сериала на

телевидении США) и вялые отзывы. Хопкинса посчитали чуть ли не лучшим, но Клайв Джеймс, среди прочих, погасил «привлекательный конфликт в умах голливудских посредственностей».

«Королевская скамья VII» принесла Хопкинсу уверенность, которая пришла вместе с определением трудового этоса для основного направления американского кино. Было неясно, обладал ли он, как он говорит, «харизмой», чтобы преуспеть в американских фильмах, но теперь он чувствовал, что у него есть сноровка. Все, что имело значение, так это поиск правдивости персонажа. Во время съемок в «Pinewood» Том Грайс был строгим, порой агрессивным режиссером. Хопкинс восхищался ясностью его ума и энергичностью. Но и он сам был не прочь объявить «Стоп!» во время съемок и определить темп процесса, когда чувствовал, что на сегодня выполнил достаточно большой объем работы. Грайс доверял ему и не спорил. И все сработало настолько хорошо, насколько это позволяла задумка «Королевской скамьи VII» – не лучше и не хуже, чем стандартный телевизионный материал за $10 000 в минуту. Этому курсу он и последует: в первую очередь удовлетворять себя.

Высокий статус гласности мини-сериала Юриса, которому поспособствовал в немалой степени трудовой конфликт и уход из «Национального», выиграл Хопкинсу на протяжении конца 1973 и 1974 годов несколько легковесных ролей в фильмах. Сначала фильм «Девушка с Петровки» («The Girl from Petrovka») студии «Universal», под режиссурой Роберта Эллиса Миллера, привел его в город Вену и, наконец, в голливудский звуковой киносъемочный павильон. Играя в паре с Голди Хоун, Хопкинс признал факт хрупких отношений на съемочной площадке, в которых он неожиданно «нашел свое место в общем ходе событий». Несмотря на череду сверхурочных и затянутые сроки, киносъемочная группа все же нашла время приостановить работу для того, чтобы отпраздновать день рождения Голди Хоун. «Испекли огромный торт и выкатили его, и я стоял рядом, проникнутый всем происходящим. А потом приехали фотографы, чтобы все это заснять, а один из них оттолкнул меня, сказав: „Кто этот засранец?“ Что в общем-то расставило все на свои места».

Никогда не показываемый в кинотеатрах Великобритании фильм «Девушка с Петровки», по словам Хопкинса, стал «самым худшим фильмом всех времен… Я даже не смотрел его. Я играл русского друга, но это было просто ужасно, невероятно ужасно».

Затем последовал фильм «Джаггернаут» («Juggernaut») Дика Лестера. Снятый частично на борту корабля «Britannic» в Саутгемптоне[130] и в основном на «Twickenham Studios», он

представлял собой самый прямолинейный, наименее изобретательный из фильмов Лестера – банальная история про часовую бомбу на трансатлантическом лайнере, обезвреженную хладнокровным Ричардом Харрисом. Критик Джонатан Розенбаум восхитился грамотным монтажом и кое-чем еще. Здесь, как и везде, полицейский инспектор-герой Хопкинса – смесь из двадцати телеполицейских – остался незамеченным. Казалось, Хопкинса это не трогало, но если все же и волновало, то раздражение и чувство безысходности надлежащим образом подавлялись благодаря Дженни и пиву.

Как и Том Грайс, Лестер понравился Хопкинсу. В «Pinewood» Грайс использвал установку из четырех синхронных камер – «возможно, такая манера работы не есть мечта для осветителей, потому что на выходе получается плоский свет, но, ей-богу, мы отсняли [пробные сцены] за две недели». Лестер тоже предпочитал схалявить: «Он был самым шустрым режиссером, с которым мне доводилось работать, – вспоминал Хопкинс годы спустя. – Он использовал тогда три камеры, и ты снимаешься, когда он говорит тебе сниматься. Нужно действительно быстро реагировать. Это здорово, хотя и немного безумно. Думаю, он уж слишком торопится. Представьте, мы отсняли „Джаггернаута“ за четыре недели, что было быстрее графика, и это подарило нам четыре недели бездельничанья… Но он удивительно к себе располагает, и у него отличное чувство юмора».

Везение со сговорчивыми, добродушными режиссерами не продлилось долго. Весной 1974 года, по-прежнему наслаждаясь сладостью ухода из «Национального» и хорошо оплачиваемыми переменами в подходящих ролях-невидимках в кино, Хопкинс получил занятный сценарий, который написал Хью Уатмор, основываясь на весьма успешных книгах сельского ветеринара Джеймса Хэрриота. Саймона Уорда уже взяли на одну из главных ролей – ученика Хэрриота, который набирается опыта в йоркширских сельхозугодьях в конце 1930-х, по мере того как ассистирует грубоватому Зигфриду Фарнону. «Трудно даже представить куда более приятный сценарий, – говорит Уорд. – Йоркширское течение жизни в ленивом, довоенном темпе, заболоченная местность, деревушки, ручейки, деревья, пение птиц. Я согласился не раздумывая». Хопкинс был в восторге и от того, что его старый сосед по квартире подписался на работу, и от сценария, и от толкового режиссера. Он согласился на роль Зигфрида.

«Режиссером был Клод Уозэм, – говорит Уорд, – а он славился своей способностью работать с детьми и животными. Так мне говорили. А теперь вы должны знать, что когда тебе

говорят, что кто-то ладит с детьми и животными, ты должен чертовски хорошо понимать – когда ты появляешься с этим человеком в городе, собаки начинают лаять, дети плакать, а коты суицидально выбрасываться с мусоропровода. Об этом действительно стоит помнить ради осторожности». Послужной список Уозэма был безупречным: за короткую, но стремительную карьеру он срежиссировал такие достойные уважения, успешные британские картины, как «Настанет день» («That'll Be the Day») и знаменитый семейный фильм «Ласточки и Амазонки» («Swallows and Amazons»). По всем признакам он казался несомненной находкой для фильма, запланированного для британских зрителей в день государственного праздника. Саймон Уорд вспоминает:

«Все начиналось как нельзя лучше, и все мы были безрассудно счастливы. Это была такая радость работать с Тони, нам всем нравился сценарий, на дворе стоял апрель месяц – весна, самое лучшее время года, – и это должна была быть легкая киношка, и в какой-то степени развлечение. Но Уозэм не мог перенести того, что мы все ладили и были настолько довольны. По его представлению создание фильма должно проходить жестко. Должны быть – уууух! И – аааах! И – гррр! А этого не было. Или, по крайней мере, даже не намечалось. Так что все пошло наперекосяк прямо на наших глазах. Ужасные разборки – ежедневные в моем случае, – но мы держались как могли».

Уорд и Хопкинс пытались отгородиться от издевательств Уозэма тем, что с головой окунулись в дружбу.

«С Тони так хорошо было работать, он такой внимательный, такой изобретательный, такой терпеливый и непосредственный. Он каждый день черпал что-то лучшее в ком-то, а кто-то учился у него. Он обладает прекрасным комедийным талантом, который раскрывается прямо на твоих глазах. Моей любимой сценой всех времен остается та, в которой мы с ним в качестве ветеринаров приехали не на ту ферму, готовые провести некую изуверскую неотложную операцию на свинье или на ком-то там еще. И когда милая пожилая леди открывает дверь, Тони, как маньяк, говорит: „Дайте мне разделочный нож! Будем резать!“ Я видел это раз четыреста, и до сих пор меня разрывает от смеха. Я вставил это в документальный фильм, который сделал об изменениях в ветеринарной практике, и правда, это классический комедийный момент, самый выразительный, вот увидите».

Через несколько насыщенных проблемами недель Уорду все-таки пришлось физически удерживать Хопкинса от атаки на Уозэма. «Рано или поздно это должно было произойти. Тони был по своей природе эксцентричным, а Уозэм понукал им. Как-то в

один прекрасный день Тони и я стояли за камерой и подсказывали текст одному актеру. Актер продолжал ошибаться, забывая свои слова. Немного погодя Уозэм повернулся к главному оператору, Питеру Сушитцки и говорит: „Похоже, я выиграл спор: я знал, что сегодня мы не сдвинемся с этого места – не тогда, когда Джонни занят здесь любимым делом“. Тони озверел и хотел было накинуться на Уозэма с воплями. Я схватил его и попытался помешать ему убить Уозэма, что, собственно, более или менее мне все-таки удалось».

Возмущенные актеры на бунт не решились. «Мысль была заманчивая, но Тони, в общем-то, был очень дисциплинированным, поэтому мы просто смирились и продолжили работу. Однако ситуация оставила глубокий неприятный осадок в памяти, особенно для меня, да и для Тони, думаю, тоже. И это был настоящий стыд. Мы с Тони хорошо работали на экране, и несмотря на мучительный стиль Уозэма – как я полагаю, он любил создавать проблемы – мы все терпели. Картина в итоге оказалась хорошей и заработала целую кучу денег».

Софинансируемый компаниемй «EMI»[131] и журналом «Readers Digest», фильм «Все создания, большие и малые» имел предрождественский успех в 1974 году, но все, что он действительно сделал для Хопкинса, так это снова подтвердил предвзятость британского зрителя и, что еще хуже, британских продюсеров к его необычной подаче шаблонных персонажей в кино. Как плюс, фильм стал поводом для его первого письма от поклонника (в разных последующих интервью он признавался в «зависимости своего эго» от них), и, конечно, ни один критик не обошел вниманием его участия. Американский журнал «Photoplay» отметил его как «звезду, за которой стоит наблюдать», а «Monthly Film Bulletin», пустив вразнос целиком всю картину, вычленил Хопкинса, чей «блеф запальчивого ветеринара сияет как маяк среди других скучных образов».

Хопкинс заканчивал «Все создания, большие и малые» в сдержанной панике. Интуитивно он признал очередной, более резкий переломный момент, но был глубоко не уверен, куда он его привел или должен будет привести. Спустя 18 месяцев после дезертирства из «Национального» он, казалось, едва продвинулся вперед. Конечно, он оставил далеко позади унижение из-за краха первого брака и достиг полной зрелости в менее буйной жизни с Дженни, но что это было, как не уклонение, камуфляж того, кем он на самом деле являлся и чего действительно хотел? Финансовое положение постоянно улучшалось, но что такое деньги, когда ему приносили радость его книги, завтрак на

скорую руку и пиво? Дженни в деталях рассказала изданию «Sunday Mirror» об их браке, о его зависимости от нее и ее покорной поддержке. В статье под заголовком «Я ему очень нужна, и это главное» она говорила о его трудоголизме, который не допускал никакого проявления нормальной социальной жизни: «В отличие от многих мужчин в жизни Тони нет ничего, кроме работы. Он одержим ею». Она не жаловалась, но как написал «Mirror»: «Быть суперженой – не так уж и супер». Дженни сказала: «Для меня это означает часто оставаться в одиночестве, читать или смотреть телевизор… но наше приятное времяпровождение восполняет все с лихвой. Для меня самый лучший период, когда у него перерыв в работе. Тогда мы наверстываем упущенное: смотрим фильмы, пьесы, навещаем его родителей в Каерлеоне, ходим по магазинам за одеждой». Газета «Mirror» описала Дженни как «зрелую, 29-летнюю особу с жизнеутверждающей позицией… одетую в сдержанные светло-коричневые и бежевые цвета. В девушке чувствуется надежность». Но Дженни не была мышкой, и ее откровенность обнажила ядро рациональности и честности с самой собой, которая была секретом ее привлекательности для Хопкинса: «Бывают периоды, когда Тони так напряженно работает, что его сексуальная энергия высушивается работой. Но я не схожу из-за этого с ума. Секс – часть нашей семейной жизни, но это не то, что держит нас вместе».

Телевизионные роли продолжали литься рекой: между «Королевской скамьей VII» и «Всеми созданиями…» он сыграл в четырех телепьесах, но по большей части все они его раздражали. «Телевидение всегда куда-то торопится, всегда ограниченный бюджет, никогда нет полноты». Казалось, в ответ на это он стал сильнее пить. Теперь, незаметно, это были две бутылки Бордо и не одна бутылка за ужином; душевное состояние оживляло пиво, или пиво оживляло душевное состояние во время скучных, бессмысленных вечеринок «BBC» в Шепердс-Буш или в актерских краях в Барнсе, Патни и Хэмпстеде. Хотя никто и не видел, но это было фатальное падение. Пета Баркер знала о его склонности окапываться в кресле, уходить в себя и пить. Это извивающийся, невидимый бич, мягкое переключение из домашней инерции в ступор… и маленький шаг в слепое забвение.

Подозрения и опасения Дженни росли, но она держала их при себе и увиливала от прямого ответа, когда Мюриэл устраивала расспросы по телефону или когда звонили лучшие друзья и спрашивали: «Ну как там Тони? Все было нормально вчера вечером?» Хопкинс позже скажет: «Я опускался все ниже и ниже, быстро».

Как ни странно, в эти удрученные дни, когда побег из

«Национального» обернулся пустотой в целях и никто не знал, как решить эту ситуацию, роль в телевизионной пьесе – задача, которая меньше всего ему нравилась, – дала ему первый пинок под зад с серьезным предупреждением об ухудшении его умственного и физического здоровья. Играть надо было Тео Ганджи, спивающегося актера, балансирующего на грани самоубийства (который в итоге застрелится), в работе Дэвида Мерсера «Обещание Арката» («The Areata Promise»), для йоркширского телевидения. Дэвид Канлифф, режиссер пьесы, сблизился с Хопкинсом во время двухмесячной подготовки, которую он называет «примечательным упражнением в искусстве копирования жизни».

Канлифф был молодым, смелым человеком, именитым и особенно преуспевающим на йоркширском телевидении в сотрудничестве с Мерсером, который сам был широко известен среди британских топ-5 теледраматургов. Он вспоминает:

«„Обещание Арката“ был простым телевизионным заказом в эпоху взросления телевидения. Тогда ты звонил кому-то вроде Дэвида Мерсера, говорил, что хочешь яркую девяностоминутную пьесу с таким-то количеством пленки и таким-то количеством студийной записи, а он при этом имеет треть от комиссионных сборов, и ты ждешь, а потом получаешь свою пьесу, идешь и начинаешь подбирать актеров. В качестве ты уверен из-за чистоты своих источников и своих намерений. Как бы напыщенно это ни прозвучало, но меркантилизм сюда не входит».

И Мерсер, и Канлифф видели в главной роли Дэвида Уорнера: «Тогда он был большой надеждой Британии». Но Уорнер заболел, так что на его место пришел Хопкинс. «Не могу сказать, что я сразу был уверен, что он подойдет, – говорит Канлифф, – потому что, когда он читал на пробах, он выдал настолько монотонное, бесцветное чтение, что я даже оторопел. Только потом я осознал, как он наполняет текст и как использует… должен сказать, его глубина поразительна, и он самый невероятно сосредоточенный, самый хорошо подготовленный, самый эрудированный актер в контексте драматургии, с которым мне когда-либо приходилось работать».

Канлифф сразу же заметил проблему пьянства, и его это обеспокоило. «Проблема заключалась в том, что и он, и Дэвид любили приложиться, и казалось, даже не представляли, как остановиться. У них была манера кутить до трех ночи, и это было терпимо, пока мы репетировали шесть недель в Лондоне, в Харлсдене, в ужасно ветхом церковном зале под названием „Хрустальный репетиционный зал“. Я боялся, что нас погубит такое положение вещей во время реальной записи в Лидсе,

которая должна была проходить практически вживую».

Несмотря ни на что, Канлифф с теплом относился к Хопкинсу и, как он говорит, «был очарован» им. «Дженни все время была рядом, вот прямо-таки все время. Как его тень. Прекрасная, щедрая женщина, она говорила: „О'кей, я принесу тебе еще одну бутылку, но ты уверен, что она действительно тебе нужна?“ Казалось, он полностью зависел от нее, и при этом также казалось, что он побаивался женщин. Как всем мужчинам, я полагаю, ему нравилась мысль о паре больших женских грудей, приближающихся к нему через всю комнату и полностью поглощенных им. Но реальность заставляла его терять присутствие духа. Подобная чувствительность казалась интересной, но у нее имелась своя темная сторона». Канлифф находил отрадным участие во второй главной роли Кейт Неллиган, но после одного из многих своих обострений Хопкинс довел ее до нервного срыва и слез. «У него был деловой подход, уверенность в том, что он делает (хотя я знаю, это только на поверхности, внутри же его глодали сомнения), но он раскритиковал Кейт в такой манере, мол, „О-ой, ради всего святого, ну почему нельзя сделать так? Да разберись ты уже с этим!“ Она совсем не могла с ним работать, а он был безжалостен». Некоторые ненавидели Хопкинса за подобную прямоту. Канлифф полагал, что это было «проявление его собственных страданий».

Хотя Канлиффу не хватало выдержки в отношении выпивох Мерсера и Хопкинса, ему нравилась приятная коллективная доброжелательность, и он был одним из нескольких близких наблюдателей того, как начались кардинальные перемены. «Он ужасно переживал, невероятно возмущался британским театром и возможностями. Ему казалось, что с ним жестко обошлись. Все старания, труд, любовь оказались напрасными. Так что он решил положить конец всему этому. Помню, как он кинул мне фразу: „Я хочу лимузин, здесь и сейчас“. То есть он хотел голливудских бонусов, а не 650 фунтов, которые мы ему платили за „Обещание Арката“».

Канлифф задавался вопросом, скажется ли эта «боль» на производстве его фильма. «Мы поехали в Лидс, где все остановились в одном отеле для съемок. Мной овладели опасения по поводу очередной выпивки, и я был как на иголках. Наконец, наступил канун съемок, где работа, на самом деле, займет один день. Я был в ужасе, думал, что эти двое слетят с катушек вечером, а завтра мне конец. В общем, я пожелал им спокойной ночи, довольно-таки поздно, и пошел спать, молясь, чтобы утром все было нормально». На следующее утро Канлифф проснулся в 8

часов из-за того, что кто-то колотил в дверь его номера в отеле. Он открыл и обнаружил перед собой Хопкинса, сползающего по косяку и несущего какую-то несвязную чепуху. «Очевидно, я упал в обморок. По крайней мере, на этом настаивает Тони. Сам я этого особо не помню, разве что запомнил свои ощущения: „Все, больше я не могу, это конец, все кончено, все пропало“. Потом, после шлепка, Хопкинс подскочил таким бодрячком и говорит: „Ха-ха, поймался?! Ты готов? Пошли и снимем его!“ Он был трезв как стеклышко».

Пьеса же, напротив, представляла собой пьяную оргию, в которой Ганджи бросает то в бредовые видения, то в агонию отчаянных страданий. После показа картины в Америке, в 1977 году, журнал «Variety» написал: «Тео – не что иное, как слегка оживший труп, с горечью презиравший собственную жалость к себе. Он – разлагающаяся громадина, у которой в голове пробегают воспоминания, „словно истекающий кровью фильм“. Он раздражает, он отвратителен, но в великолепном исполнении Энтони Хопкинса он извращенно очаровывает».

Легко понять, почему Хопкинс так увлеченно взялся за пьесу и за видение Мерсера относительно самоуничижительных качеств актеров. Позже, в 1981 году, в своей второй попытке театральной режиссуры, Хопкинс сам будет продюсировать пьесу в Калифорнийском центре исполнительных искусств. «Был хороший сценарий, хорошая пьеса. В ней Тео говорит: „Я алкаш“. Мне понравилось это слово. Я подумал, что это было изумительное слово. *Алкаш.* Но я забыл, что сам-то им являлся. Я и был этим алкашом».

Судьба жонглировала иронией и падениями. Бёртон, к которому Хопкинс испытывал двойственные чувства, чья карьера началась раньше и быстрее росла, который играл «Гамлета» и сокрушил Беверли-Хиллз, который был знаком с Богартом, которому Оливье завидовал, – Бёртон также гнал во весь алкогольный опор. В 1976 году он сказал «New York Times»: «С 1968 по 1972 год я был довольно безнадежен… Я достиг уровня Джона Бэрримора и Роберта Ньютона[132]. Их призраки заглядывали мне через плечо». На самом деле, 1974-й – год смятения Хопкинса – был кульминационным годом в жизни Бёртона, годом, когда он рванул в Сент-Джонс[133], в Санта-Монике[134], для неотложного медицинского лечения «бронхита» и «гриппа», а по факту – хронической алкогольной интоксикации.

В мае 1974-го Элизабет Тэйлор подала на развод с Бёртоном – в то время, пока он все еще проходил курс лечения в больнице, сославшись на непримиримые разногласия и указав на его зависимость. В сентябре того же года Хопкинс окончательно

утвердился в решении относительно Америки, принимая – с серьезнейшими опасениями – приглашение Джона Декстера прийти на замену Алеку МакКоуэну, исполнителю главной роли в пьесе Питера Шэффера «Эквус» в ее бродвейском варианте.

Это было рискованное предприятие для обоих мужчин, и в то же время – поворотный момент. Хопкинсу представилась возможность для роста.

# Часть вторая
# Полет

*Мы бредем сквозь самих себя, встречая разбойников, призраков, великанов, стариков, юношей, жен, вдов, братьев по духу, но всякий раз встречая самих себя…*

*«Улисс»[135], Джеймс Джойс*

# Глава 10
# Путь к сексуальной смерти

В 36 лет Хопкинс имел наружность бизнесмена среднего класса. «Он никогда не был бунтарем в узком смысле слова, – говорит Алан Доби, вспоминая охотничий бал в Югославии во время „Войны и мира“. – Я пришел в очень демократичной одежде: в расстегнутой рубашке и обычных штанах; и мы стояли спиной к двери. Тони, к моему большому удивлению, по-настоящему смутился, увидев меня. Мне хотели дать галстук, и он сказал: „Ради всего святого, надень его“, – и меня поразило, что ему было так важно соответствовать случаю».

Прибыв в Нью-Йорк и зарегистрировавшись с Дженни в отеле «Algonquin», Хопкинс по-прежнему машинально придерживался остатков правил приличий школы-интерната и несостоявшегося подобия актера-кумира, взятого за основу с Оливье. Но внутри он ненавидел себя, свое лицо, свою полноту, недостаток образования и мчался по философской литературе в поисках ответов. «Внешне, – он напишет позже, – я, должно быть, выглядел хорошо. Но близкие мне люди чувствовали, что все совсем не было хорошо. Я совершал самоубийство в рассрочку, потому что жизнь не соответствовала моим ожиданиям и глубоко меня разочаровывала». В таком настроении, явно суицидальном, согласие на декстеровского «Эквуса» означало отчаянную борьбу за абсолютное одобрение американцами, которое он воспринимал как некоего рода мистическую высоту, которая его исцелит. Зная о своих неважных взаимоотношениях с Декстером, он не видел иного выхода, как изо всех сил пытаться сдержать своих змиев и демонов.

Тот факт, что Декстер прозвал его «Мириам», стал еще одним крестом, который надо было нести, однако вскоре это станет уж слишком непосильной ношей.

«Эквус» в исполнении «Национального театра» с июля 1973-го заработал Декстеру достаточно хорошие рецензии, лучше всего представленные в выводе Мэтта Вульфа: «грандиозная мелодраматичность… хитроумная постановка». Сам Декстер не спорил с подобным мнением. Для него пьеса стала «приглашением к мелодраматичности, командой сделать что-то уникальное уникальным образом… Это не был киноматериал, и он требовал полного выражения в театре, так же как это было с Алеком МакКоуэном и Питером Фёртом в Лондоне».

«Эквус» был острой, эмоционально встряхивающей пьесой,

очередной вариацией на постоянное шэфферское исследование конфликтов между логикой и страстью, посредственностью и гениальностью, человеком и Богом. В ней Стрэнг, юноша-конюх, ослепляет шесть лошадей, что свидетельствует о его фрустрационном сексуальном переживании; затем он сталкивается с допросом психиатра Дайсарта, мучимого своими собственными демонами. Пьеса любопытным образом изображает диалог между умом и страстью, которые бушевали в самом Хопкинсе. Дайсарт испытывал собственные фрустрации, он был ученым, признанным авторитетом, контролирующим страсть, который, как подметил один критик, «очнулся от щипка» благодаря умственным способностям мальчика. Стрэнг же – бессовестный субъект, чрезвычайно сильный и шокирующий, очевидно не тронутый осознанием смертности, моралью или судьбой, плюющий в лицо безумству. Один пропитывает другого, судя по всему пагубно, приводя к полнейшему эмоциональному краху.

Репетиции начались хорошо, и поначалу Декстер был доволен своим главным актером, что весьма утешало Хопкинса. Все это время Хопкинс с ужасом ожидал какой-нибудь язвительной атаки в отместку за уход из «Национального» и планов Декстера на свой счет.

В Вене, где они встретились первый раз, чтобы обсудить возможность замены Хопкинсом МакКоуэна, не пожелавшего участвовать в пьесе, Хопкинс выложил начистоту свои замечания по поводу «макиавеллистического режима» в «Национальном» и высказался по поводу слабости команды Блейкмора в «Макбете». Топор войны, похоже, был зарыт, но никто в действительности не знал, как обстоит дело с Декстером. Хопкинс сказал другу: «Джон – ублюдок. Единственное, что я понял, так это то, что к нему нельзя поворачиваться спиной и нельзя терять бдительность. Только ты подумаешь, что он тобой доволен, как он из тебя делает фарш – так, на всякий случай, а то вдруг ты перестанешь стараться». Дженни немного сомневалась относительно его согласия работать с Декстером, спрашивая, зачем же он подвергает себя такому стрессу и страху. Хопкинс ответил: «Потому что настал мой час, здесь я принимаю вызов от Америки, и я добьюсь успеха. А потом все будет хорошо. Я приведу в порядок свое здоровье, приведу в порядок жизнь – поправлю все».

В мгновение ока все пошло наперекосяк. Хопкинс рассказал изданию «Time Out»: «Одним утром он на меня наорал: „Давай, Мириам! Твою мать, это единственные приличные слова, которые написал Руби Шэффер за долгие десять лет, так что давай сыграем эти чертовы строки правильно! Не надо мне тут никакой

подпольной игры в стиле Ричарда Бёртона!“». Хопкинс сорвался, пошел в свой отель, грозился уйти. Дженни переубедила его, и он вернулся. В своей автобиографии актриса Мэриан Селдис, игравшая в пьесе мирового судью Саломон, вспоминает: «На смену пришел накал страстей. Недовольство. Взгляды. Избегание взглядов. Режиссерские указания давались с жесткой резкостью в голосе Декстера… Эгоистично я радовалась пониманию того, что Декстер может доставать Хопкинса, но до меня дело не дойдет… Тони меня предупреждал, что теплое отношение и остроумие Джона Декстера, щедро изливаемые на команду, могли перемениться вмиг, без предупреждения».

Хопкинс скрестил шпаги с Декстером и упрямо отказывался сдаваться. Он окопался. У него был контракт на девять месяцев, и теперь он осознанно снял квартиру на улице Ист-45-стрит[136], между Парком и Лексингтоном[137], оборудовав ее своей библиотекой из книг в мягком переплете. Он обосновался надолго; и он пил с неистовством, чтобы выдерживать необходимую дистанцию, радуя себя новым открытием: легко усваиваемым вином с содовой в баре «Charlies Bar». Декстер, казалось, то усиливал, то ослаблял напор, увлекаясь спектаклем, которого желал, как рыбак желает крупной добычи. В какой-то момент, видя дискомфорт Хопкинса во время репетиции, Декстер отпустил Фёрта и позволил Хопкинсу репетировать с дублером Томом Халсом. Затем, как еле уловимую дань уважения к Хопкинсу за его выносливость, днем, во время финальной генеральной репетиции, Декстер предложил ему сыграть различные сцены, последовательно подражая разным звездам. Хопкинс угодил и спародировал Брандо, Бёртона, Оливье и Джеймса Кэгни. «Это было забавно и в тоже время гениально, – говорит Мэриан Селдис, – и всю нервозность перед премьерой как рукой сняло».

Волнения и раздоры, казалось, мгновенно нашли свое оправдание, когда 24 октября 1974 года состоялась премьера бродвейского «Эквуса» в театре «Plymouth Theatre».

Клайв Барнс из «New York Times», чье слово либо стимулировало интерес, либо вмиг закрывало постановку, посчитал ее «очень важной», а Мартин Готтфрид из «Washington Post» назвал ее «умопомрачительным открытием», в котором Хопкинс продемонстрировал «ошеломляющую внутреннюю силу».

Хопкинс выглядел беззаботным и восторженным и отмечал успех вместе с Мюриэл и Диком, которые прилетели, к его большой радости, с родителями Питера Фёрта, с Лорен Бэколл, Дэвидом и Полой Свифт, Рэйчел Робертс и с первой женой Бёртона Сибилой, с которой он познакомился в Порт-Толботе. Вот

он триумф! Не просто заставить театр рукоплескать, но отпраздновать с размахом, с Боллинджером и с вдовой Боуги, чтобы увидеть кое-чье имя на Таймс-сквер[138], услышать какофонию интересов ведущих агентов, шелест новых друзей и новых сценариев в одночасье. Благословение Клайва Барнса как будто ускорило его блестящее американское будущее, хотя Хопкинс быстро понял, что пока еще он не стал настолько рафинированным ценным продуктом, звездой кино.

Пока пьеса была на плаву, ссоры с Декстером все гремели и грохотали, затем поубавились, но Хопкинса, казалось, они вконец измотали, и он стоял на тонком льду своей уверенности в себе. Позже он сказал:

«„Эквус“ имел огромный успех, и все это благодаря Декстеру, мне и всей труппе. А Эллиотт Кастнер пришел за кулисы и сказал: „Тони, это фантастика! Боже, как же мне понравилось. Тони, ты был неподражаем! Я собираюсь сегодня снова прийти посмотреть!“ Так что в тот момент я понял, что он снимет по пьесе фильм, и, пораскинув мозгами, пришел к выводу, что поскольку я не кинозвезда, мне вряд ли светит в нем сыграть. Пит Шэффер спросил меня: „Ты бы хотел поучаствовать?“ – „Да, – ответил я, – но вряд ли меня кто-то будет спрашивать“. Он сказал: „О, дорогой мой, конечно спросят“. А я сказал: „Да ладно, Питер, в списке претендентов – Джек Николсон. Я слышал, кстати, что Брандо тоже не прочь заняться этим фильмом“. Питер тактично меня поддержал… но я же не был кинозвездой».

Гоун Грейнджер и Саймон Уорд были среди друзей из Лондона, которые приехали, чтобы посмотреть «Эквус». Грейнджер с Хопкинсом надрались и были «мертвецки пьяными от водки и скотча», а Уорд предпринял серьезные шаги в обратном направлении: «Именно тогда я впервые начал беспокоиться о Тони. Честно говоря, я был в шоке. Он совсем о себе не заботился и, казалось, перестал себя контролировать. Мы пошли в ресторан „Sardi’s“ большой компанией, и там его нельзя было остановить. Помню, я думал, как это все печально. Он достиг своего пика, и если продолжит в этом же духе, то просто загонит себя в могилу».

Когда Декстер уехал из Нью-Йорка, Хопкинс, очевидно, имел все составляющие для полного удовлетворения, однако этого не произошло. Награжденный премией «Лучший актер» от имени сообщества американских писателей и звезд, коллегии нью-йоркских театральных премий «Critics’ Desk»[139] и «Outer Critics Circle», Хопкинс по-прежнему был пристрастен к бутылке. Позже он написал:

«В 1974 году я ездил в Америку, преследуя богинь славы и

удачи, и прибыл в Нью-Йорк, чтобы покорить мир. Я был занят в очень успешной пьесе и был на гребне волны. Сладостный запах успеха! Сбывались все мои планы и мечты. А потом по какой-то непонятной причине все пошло кувырком. Я был во власти цветущего алкоголизма. Я схватил тигра за хвост, а не мир. Помню, как однажды вечером я сидел на краю кровати и говорил своей жене, что не знаю, что со мной происходит: мне кажется, я схожу с ума, я не могу перестать пить».

Самой большой иронией из всех возможных ироний было то, что Ричард Бёртон вскоре взял бродвейскую роль Дайсарта, следуя решению Энтони Перконса о замене Хопкинса по окончании действия контракта. [Бёртону также достанется роль в фильме.] Хопкинс наконец-то официально познакомился с Бёртоном, во время завершения своего «Эквуса», за кулисами в Плимуте. Но это была напряженная и короткая встреча, которая почти ничего не дала, чтобы умиротворить конкурентные, неадекватные чувства, которые питал к нему Хопкинс. Несмотря на то что рецензии Бёртона меркнут на фоне Хопкинса, один друг полагает: «Ничего хорошего эта встреча ему не принесла. Он ужасно трепетал перед ним. Он был уязвимым, он чувствовал себя никем рядом с Бёртоном». Дэвид Канлифф знал, что «единственное, что действительно имело значение – казалось, единственный критерий, который служил ему мерой сравнения, – Бёртон. Он мне ясно дал это понять».

Когда карьера Бёртона заглохла той зимой после халтурного, пьяного хлама в виде картины «Человек клана» («The Klansman»), Хопкинс, по-видимому, стал набирать силу. Агентство Уильяма Морриса, одного из «большой тройки», чье представительство в Лос-Анджелесе гарантировало работу в кино, предложило ему два проекта на съемки летом 1975 года: ремейк слезливого телефильма 1939 года «Омраченная победа» («Dark Victory»), – о светской львице (в ремейке это телепродюсер), умирающей от опухоли мозга, – и в мини-сериале «NBC»[140] «Дело о похищении Линдберга» («The Lindbergh Kidnapping Case»), под режиссурой Базза Кьюлика. По качеству эти предложения не сравнить с «Эквусом», и уж точно они не вписывались в послужной список, который Хопкинс считал себя достойным, но тем не менее «Омраченная победа» принесла ему зарплату в $80 000, что вдвое больше его предыдущей ставки, да и зарплата за «Линдберг» была тоже неплохой. По правде говоря, решение завоевать Лос-Анджелес не было принято окончательно. Все же Дженни приехала в Нью-Йорк со смутной надеждой, что они вернутся и основательно обоснуются в Лондоне, а Хопкинс, между тем, не теряя времени, подал заявку на грин-карту[141]. «Я вообще-то не

думал о переезде в США, – сказал он, – я просто чувствовал, что это нужно было сделать».

Работая на Бродвее, Хопкинс продолжал выплачивать британские налоги за большую зарплату, а также тратил немалые деньги на поддержание жизни «навеселе» в Нью-Йорке. Когда закончился «Эквус», на счету в банке у него осталось всего $1200. Посему тем более следовало убедить Дженни, что остается единственный путь – дорога в Голливуд. Исходя из этого, в самый разгар лета, они с Дженни прилетели на тихоокеанское побережье и поселились в маленькой, шумной, солнечной квартире на бульваре Уилшир, которую им помогли подобрать их новые американские друзья Шел и Арлен Стюарты.

Не раз в последующих интервью Хопкинс описывал свое умонастроение на тот период как «туманное». Он рассказал журналу «Time Out», что его переезд на побережье был упражнением в увольнении: «Как-то утром я проснулся и сказал себе, что не хочу больше быть актером. Поэтому я уехал на 11 месяцев, которые превратились в 11 лет». Другу Тони Кроли он описал свой географический рывок, с одной стороны, как жизненно важный, а с другой – просто как длительное путешествие. «Первые несколько недель я чувствовал себя не в своей тарелке. Мы никого не знали, и я не водил машину. Дженни водила. Так что это немного удручало… но постепенно все стало становиться на свои места».

Под руководством Дженни он сдал местный экзамен по вождению, но пока еще не стал «умелым или надежным водителем». Алан Доби вспоминает, что водительские способности Хопкинса некоторых людей приводили в ужас. Во время гастролей в 1985 году с пьесой «На пустынной дороге» («The Lonely Road») Хопкинс предложил подвезти актеров из Эпсома в Лондон. Доби отказался, так как направлялся домой своим маршрутом, в Кент, но другие члены труппы согласились. По словам Доби, позже они описывали дорогу как «чистый ужас». Хопкинс ехал со скоростью «примерно 17 километров в час на первой передаче, держась ближе к тротуару», тем самым производя отчетливое впечатление на своих пассажиров, что по сути он не умеет водить вовсе… Все же он продолжал ездить. На самом деле, ему нравилось, он воспринимал это как мобильную терапию. В особенности он любил тихоокеанскую автостраду, с ее просторным, быстрым, свободным доступом к далекой, скалистой линии побережья, населенной тюленями и птицами-монархами, и к открытым пустыням.

А еще он любил ездить в бары и пить в одиночку. Он рассказал Тони Кроли, что подружился с Кэрол Бёрнетт, что

иногда наслаждался посещением ресторана «Polo Lounge» в отеле «Beverly Hills» (Хопкинс: «За исключением случая, когда мне пришлось сидеть там с парнями, у которых имелись кое-какие проекты, и они спросили: „Скажи, Тони, а ты в комедиях можешь играть? На самом деле, кого мы действительно ищем, так это Ричарда Бёртона, нового Ричарда Бёртона…“»). В основном Хопкинс был необщительным и старался любой ценой избегать «британскую колонию, экс-сотрудников RADA».

Лучшим в Голливуде для него стал давний соблазн, самое сердце мечтаний: «Я хотел найти дом, где жил Хамфри Богарт. В Холмби Хиллс. Это был вопрос о героях… Мне хотелось разыскать людей, его знавших, с ним работавших. Патрик О'Мор. Дэйн Кларк. Дэйну сейчас за 60, в эпоху Богарта он был мальчишкой…» Кроли видел, как друг сиял, когда речь заходила о голливудских сплетнях; чего не скажешь о собственной работе Хопкинса. Когда они говорили об «Омраченной победе» или о «Деле о похищении Линдберга», он был немногословен. Но когда Энтони заговаривал о былом, легендарном Голливуде, он трепетал: «Дэйн рассказал мне, как когда-то в Голливуде были работающие по контракту актеры. Он сказал, что, если у тебя был такой контракт с „Warner“[142], это означало, что твой рост не выше ста шестидесяти сантиметров. Потому что выше только в „MGM“[143]; шутка прошла, стали измерять в метрах. В „Warner“ собраны все короткозадые». Докапываться и собирать слухи о Богарте и Кэгни стало для него приоритетным, как будто каким-то образом, изучая их, он сможет лучше понять язык Голливуда, играя в котором он скромно утверждал, что едва ли является знатоком.

Тем временем он работал над фильмом «NBC» и пил, пил и пил. Дженни говорила Квентину Фолку, что его запои были непостоянными, что они имели алгоритм трехдневного воздержания, или, к примеру, – неделю так, неделю эдак, но никогда «не пропуская выходных». Все же ситуация ухудшалась, между ними впервые появилась холодность, и, по словам друга, «вынудила Дженни сказать: „Решай: либо ты бросаешь, либо я собираю вещи и уезжаю домой“». Друг рассказывает:

«Он не был просто постыдным пьяницей. Да, он был совершенно безнадежен в том смысле, что мог один отправиться пить в какой-нибудь бар в центре города и не появляться вплоть до рассвета. Он пил все что угодно – текила была среди фаворитов, или водка, да, впрочем, без разницы. Затем, когда он напивался, он вел себя совершенно безрассудно и непристойно. Дженни приходилось множество раз его прикрывать, извиняться за его вопиющую грубость и испытывать массу волнений. Если он настаивал на том, что будет вести машину после попойной

сессии, она ему запрещала. Тем не менее каждый раз он делал все, что ему хотелось. В Лос-Анджелесе очень скоро дело дошло до критической точки, когда через день ему приходилось проходить тест на трезвость по мелованной линии. Я стал уже думать, что назавтра услышу, что Тони Хопкинс погиб в автокатастрофе. Этого он не переживет, расхаживая в своих очках от „Ray Bans“, делая вид, что он Джеймс Дин».

Еще тогда Хопкинс сказал журналу «Time Out», что он отчаянно искал «ключ к жизни». Нет, по его словам, во время этой «дороги сквозь ад» у него «кишка была тонка», чтобы попробовать ЛСД[144], хотя это привлекало его: «Как-то раз я ехал в Мексику, чтобы найти те волшебные грибочки, о которых писал Карлос Кастанеда. Я собирался в последний путь… Однако, должно быть, я отвлекся. Я был не столько алкоголиком, сколько паршивым пьяницей. Я пил все, что в меня лезло, но не мог с этим справиться». Он сказал Джиму Джерому из журнала «People»: «Раньше я отключался и впадал в галлюцинации. Я был психом, психом с приставкой „гипер“ и совершенно маниакальным. Я пил все время, чтобы задушить чувство дискомфорта и презрение к самому себе». В определенный момент, осенью 1975 года, он ежедневно гнался за заходами солнца по калифорнийским автострадам, бесцельно колеся по дорогам, часто ловя себя на мысли, что заблудился. Поскольку друзей у него было мало, Дженни целиком взвалила на себя всю тяжесть происходящего.

Трудно точно определить кризис переживаний, который фактически был пышно цветущим нервным расстройством в течение той осени и зимы. Сам Хопкинс описывает его просто как «эгоизм» либо как неспособность справиться с тем, что он называет «быстрым, ранним успехом». Многие с этим, в целом, согласились. Сэр Питер Холл, преемник Оливье в «Национальном», был потрясен тем, что он расценил как крах актера, и попытался предостеречь его, говоря, что он рушит свою карьеру. «Я ему сказал: „Чтобы ты ни делал, не отрывайся от великой британской традиции“». Но Хопкинс проигнорировал элементы тактического анализа и, разумеется, здравого смысла. Десять лет спустя в газете «Sunday Telegraph» он рассуждал:

«Во мне росла какая-то критическая масса. Стресс был настолько ужасен, что я зачитывался дзэн-буддизмом, йогой, индийской философией – всем подряд. Я был в отчаянии и не мог найти ответ. Успех им не стал. Я с трудом ел и не мог спать. Я выпивал, как безумец, и водил машину, как псих. Думаю, я пытался уничтожить себя или покинуть эту планету… Я был глубоко несчастен. Я просто не хотел здесь быть. Если человек находится под подобным давлением, думаю, он либо рехнется,

либо сделает большой скачок, либо пройдет через какого-то рода стену. Могу только предполагать, что со мной происходило именно это».

Казалось, хватка на коммерческие предложения ослабла. Хотя Уильям Моррис являлся его представителем в поиске работы на телевидении и в кино, Хопкинсу не нравился закрепленный за ним агент, и вскоре он с ним поссорится из-за эпизода в телесериале «Коломбо» («Columbo»), который понравился Хопкинсу и в котором ему предложили сняться, но, по его словам, агент не передал ему приглашение. Ли Уинклер был его менеджером, но едва ли он был завален работой, поскольку после «Омраченной победы» или «Дела о похищении Линдберга» новых проектов практически не предвиделось. Дэвид Канлифф разговаривал с ним коротко по телефону и выяснил: «Он был совершенно несчастлив, действительно по-настоящему, неизлечимо несчастлив. Он сказал, что предложения по работе были дурацкими. Энтони, в принципе, мог позволить себе лимузин, но даже он не принес бы ему той радости, которую приносит работа».

Журналист Джерри Пэм, который в качестве агента среди прочих вел американскую карьеру Роджера Мура, предложил себя на роль ангела-хранителя Хопкинса и пригласил его на ланч: «Потому что нам нужно было поговорить о его карьере, которая в тот момент спускалась в унитаз». Пэм «присматривал» за актером и считал, что лучшая ставка Хопкинса на спасение приличествующей голливудской карьеры заключалась в том, чтобы «выходить в свет. Чтобы его видели на вечеринках. Чтобы пересекаться с важными людьми». Но Хопкинс не внимал голосу разума. Он сказал: «Я уже прошел через все это, я сыт по горло пониманием того, что я потерялся в джунглях, где люди просыпаются каждое утро и говорят: „О, я должен добраться до «Ma Maison» и убедиться, что занял выгодный столик“. Часть меня очень любит Америку за то, каким образом она учит здесь выражать свой гнев. Но люди забывают, что если выражаешь свой гнев, страдает кто-то другой. В моем случае это был человек, которого я очень сильно любил, и я был не в состоянии смело признать разногласия и цену, которую платил. Это были зыбучие пески».

На некоторое время, осенью, Хопкинс вернулся в Уэльс, чтобы навестить Мюриэл, которая лежала в больнице «Gwent Hospital». Теперь пришла очередь Дженни возвращаться домой. По мере того как приближалось Рождество, по словам одного друга, Дженни сделала то, что грозилась сделать в последнее время, и собрала чемодан. Хопкинс же был слишком зациклен на

себе и никак на это не отреагировал. Дженни уехала к родителям, чтобы перевести дух и освежить голову, посмотреть на все со стороны. Как и в случае с Петой, не было никакой бурной ссоры, просто звонкое и недвусмысленное «прощай». Хопкинс поначалу чувствовал себя уверенно и во время ее отсутствия встретил рождественские праздники в кочующей череде пьянок. Через несколько дней после Рождества он позвонил ей в панике и чуть ли не в слезах. Он был в Финиксе, штат Аризона, и проснулся с мыслью, что не понимает, как он там оказался. Дженни успокаивала его, но была непреклонна. Ответ был очевиден: ему надо остановиться, и ему нужна помощь профессионалов.

Следующие несколько дней Хопкинс провел словно в беспамятстве. Мишель Ли, актриса из «Омраченной победы», устроила сезонную вечеринку, на которую были приглашены все актеры из фильма. Хопкинс напился и вырубился. Эд Бонди, агент Ли, отвозил Хопкинса домой в Вествуд и не мог не высказать свое мнение: за все время работы в Голливуде он видел предостаточно того, как талант засыхает на корню; Хопкинс был чем-то особенным, стыдно позволить такому таланту погибнуть. Бонди рассказал Хопкинсу в общих словах про группы взаимопомощи алкоголиков и о некоторых из них, о которых ему было известно. «Позвони им, – сказал Бонди. – Тебе нечего терять».

Хопкинс по-разному описывал свое вступление в общество анонимных алкоголиков: как «момент просветления» и «внезапное прозрение». В любом случае, последние дни 1975 года запечатлелись религиозным переворотом, оценкой его существования и осознанием того, что все, что происходило раньше, и все, что произойдет, двигалось от мрака к свету, и он обрел Бога. Как он помнит, последний раз он пил 25 декабря 1975 года в Вествуде, в квартирке на голливудских окраинах, загроможденных гаражами, «не в каком-нибудь престижном коктейль-баре, а в довольно сомнительном кабаке». После этого, в половине десятого утра с ярко-голубыми небесами Голливуда, он позвонил в несколько местных групп анонимных алкоголиков и записался на срочный прием. В 11 утра он уже находился в ближайшем офисе в Вествуде, болтая с Дороти, менеджером. Она спросила, есть ли у него проблемы с алкоголем, и получила вынужденное признание. «Но я не знаю, что мне с этим делать», – сказал Хопкинс. Дороти предложила ему оставить свой номер телефона, заверив, что вскоре ему позвонят, чтобы помочь советом.

Когда Хопкинс вышел обратно на вествудский бульвар, он говорит, что услышал голос Бога. Последнее, что сказала ему Дороти, были слова: «Положитесь на Бога», а потом он признался:

«Я очень долго ждал, чтобы кто-нибудь сказал мне это». Прогуливаясь вниз по бульвару, полухмельной, полупьяный, он говорит, что услышал голос, утешительно шепчущий ему на ухо: «Все. Теперь ты можешь начать жить». Его до краев заполнило спокойствие: «Я понял, что именно тогда и началась моя жизнь».

Битва выиграна, но на войне еще предстояло повоевать. На первый взгляд преобразование Хопкинса казалось спонтанным и подобным чуду: в самом деле, все друзья, которые рассказывают про его выздоровление, говорят о «чуде». Правда была иной. Тот декабрьский день ознаменовал собой начало пятилетней программы переориентации, которая, конечно, была очень уязвимой. И хотя, по его словам, он обрел Бога, он не прекратил поиск духовных ответов и в ближайшие месяцы утонет в новом, не имеющем себе равных, отчаянии, которое подтолкнет его на время уйти от жены.

В вечер своего первого знакомства с обществом анонимных алкоголиков Хопкинс посетил встречу группы взаимопомощи в католической церкви на Пасифик Палисейдс, которая имела обычный подбор присутствующих. Больше всего его впечатлили жизнерадостный настрой откровений и преподнесение именинного торта одному из участников, которому было за 70 и который перестал пить 40 лет назад. Мужчина бросил, когда ему было 38 – в том же возрасте, в котором находился сейчас Хопкинс. Во время встречи к Хопкинсу подошел хорошо одетый, учтивый мужчина со смеющимися глазами, которого звали Боб Палмер. Палмер уже знал Хопкинса, их представили друг другу на съемочной площадке фильма «Девушка с Петровки». Он был известным журналистом и алкоголиком, который вот уже четыре года как пребывал «в завязке». Мужчины мгновенно поладили, и на следующий день Хопкинс пришел в гости к Палмеру домой на ланч и потом снова на посиделки вечером. По мнению Палмера, Хопкинс, как и большинство типичных алкоголиков, «боролся постепенно» и нуждался в дружеском общении. Пока Дженни все еще находилась в Лондоне, ему были необходимы поддержка и душевные разговоры, и Палмеры (Боб, жена Нэнси и сын Крис) посодействовали ему в этом. В тот первый вечер, которому надлежало стать началом многолетней дружбы и делового сотрудничества, Хопкинс был в слезах: от смеха ли или душевной боли – Крис Палмер так и не понял. Он провел вечер, наблюдая за любопытным, искривленным, но правдивым зеркальным отражением жизнеописания Боба. Хопкинс убегал от себя в 50-е годы, подражая Джеймсу Дину и прячась от себя самого, Палмер в 60-е щеголял в варенках и носил с собой гитару. Внешне консервативный и походивший на «члена Лиги плюща»[145], по

словам писателя Ларри Гробеля, приспособленческий личностный кризис Палмера представлялся более чем понятным. Хопкинс увидел себя, свой консерватизм, жесткий характер единственного ребенка в семье, школу-интернат, средний уровень жизни в Уэльсе и сдерживаемого, изобретательного, великолепного чертенка внутри. В нем уживались два человека. Теперь он должен стать одним.

Голливуд – небольшой тесный городок, где новости распространяются очень быстро. Через некоторое время Хопкинс блистал на Бродвее, помирился с Уильямом Моррисом и создал всеобщую иллюзию, что он наследник Бёртона. Через несколько месяцев по всему тихоокеанскому побережью стали говорить, что он уж слишком похож на Бёртона, что в нем такой же внутренний порок, что он ненадежный. Итак, всемирного наводнения из прогнозируемых ранее предложений по работе не произошло.

По мере того как он с решимостью, дважды в неделю, посещал встречи анонимных алкоголиков и больше времени проводил с Бобом Палмером, Хопкинс переосмыслил географию своей жизни и свою жизненную позицию. Бёртон перестал быть раздражающим фактором, потому что, переживая стереотипную реакцию на «успех», сам узнал о его ужасных последствиях и жертвенности:

«Думаю, все актеры несут в себе разрушительную силу, способную разорвать их изнутри на куски – даже лучшие, когда что-то в жизни идет не так: Оливье, Брандо и Бёртон. Если разваливается брак или случается еще что-то, это обычно сказывается на их работе, а потом изобретательно появляются критики и начинаются отвратительные вещи, и все становится с ног на голову. Тогда актер говорит: „Ладно, давайте страдать херней, давайте погрязнем в грязи, да так, чтобы они меня не достали. Хотите посмотреть насколько я могу быть испорченным? О’кей, смотрите“».

Автобиографический намек звучал любопытно, но Хопкинс особо ни разу не оступался, как Бёртон. Хотя нарастающее самозабвение остановило его на жизненном пути и бесспорно вызвало своего рода паралич, однако ему повезло, что все это происходило в перерывах между кинопроектами. Дэвид Канлифф, Джон Декстер, да и масса режиссеров подтверждают, что пьянство Хопкинса никогда не мешало его работе. Так что кризис, по-своему, случался вовремя – что, по мнению Канлиффа, говорит красноречивее всяких слов о его чувстве долга и целях, – срабатывая как предохранительный выключатель, который оберегал его карьерный рост.

Весной 1975 года, когда Хопкинс проходил начальную терапию в группе анонимных алкоголиков в Вествуде, «Омраченная победа» и мини-сериал «Линдберг» вышли в эфир «NBC». Судя по рейтингам, обе работы были приняты хорошо, а «Линдберг», в котором актер играл Бруно Хэптмена – человека, похитившего и убившего ребенка летчика, – ко всеобщему удивлению, принес Хопкинсу победу в специальной номинации премии «Эмми» («Emmy»). Однако по-прежнему этого было недостаточно, чтобы избавиться от шумихи сплетен.

Все, что было нужно Хопкинсу, – это время, терпение, друзья и удача. И у него все это было. Когда в начале января вернулась Дженни, «глубоко расслабленная» и оживленная его мужеством и дружбой с Палмерами, она с обновленной энергией прилагала все свои усилия, чтобы ему помочь. *По* мере того как он прирастал к Бобу, он также прирастал к Нэнси, и они сплотились в кольцо одной большой семьи, что стало самым благоприятным развитием событий со времени их приезда в Лос-Анджелес. Следующим шагом, по суждению Дженни, стало замещение ночной жизни в барах Вествуда на обычную семейную обстановку. Ее личный выбор падал на Лондон, но Хопкинс уже уготовил свое ложе и намеревался возлегать на нем. Он сказал Канлиффу: «Лос-Анджелес теперь мой дом». Не без помощи Ли Уинклера, несколько риелторов принялись за дело и, игнорируя смог, подобрали несколько домов за умеренную цену в районе Голливудских холмов. Первоначально это казалось легкомысленным. Расходы Хопкинса в Лос-Анджелесе были высокими, и с прошлого лета он жил на $150 000, заработанных на телефильмах «NBC». Мог ли он позволить себе собственный дом в Лос-Анджелесе?

Прежде чем Хопкинса полностью одолели сомнения, зашуршали новые предложения сняться в кино. Первое – «Победа в Энтеббе» («Victory at Entebbe»), поспешно снятый боевик от «ABC», со скудным программным материалом и мизерным гонораром. А второй имел все признаки стоящего проекта: речь шла об эпопее Корнелиуса Райана, снимаемой Ричардом Аттенборо в Голландии, с такими ведущими актерами, как Роберт Редфорд и Джеймс Каан. Немного приободрившись, Дженни продолжала его склонять к покупке, и после осмотра нескольких владений Хопкинс неожиданно загорелся домом 1672 на Клируотер-Драйв. Причудливый тесный домик с верандой в пригородном стиле и с кактусами вместо сада с бассейном изящно располагался на небольшом холме. Хопкинс заплатил взнос владельцу (психиатру по имени Гиллис) в размере $50 000 и перевез туда свою вествудскую мебель.

Оба предложения, которые рассеяли напряженное уныние от алкогольного лечения, исходили из старых связей. Восемь лет назад, оплатив первую поездку Хопкинса в Лос-Анджелес и устроив кинопробы, компания «Wolper Productions» обещала «когда-нибудь куда-нибудь его пристроить». Это «когда-нибудь» наступило сейчас в виде бешеного количества эпизодических ролей в образе измученного премьер-министра Рабина. Фильм, в котором были заняты многие звезды, воссоздавал картину израильского штурма угнанного самолета «Air France» в Энтеббе, который произошел в начале того года. Элизабет Тэйлор, Берт Ланкастер, Ричард Дрейфус, Кирк Дуглас и Хельмут Бергер заполнили собой эксцентричный сюжет, тем самым обеспечив хорошие рейтинги, однако Хопкинс всегда понимал, что фильм был поверхностным и ничего не стоящим. Но Хопкинс просто не обращал на это внимания, будучи погруженным в изучение себя и своих неврозов, стараясь изо всех сил похудеть и возобновить привычку бегать трусцой, бесконечно упиваясь кока-колой из кучи жестяных банок, расставленных под телевизором, в спальне и в саду Про себя он называл фильм «фигней» и сказал Дэвиду Канлиффу: «Что ж, есть несколько вариантов, один из которых отказаться и остаться дома. Я могу умереть от многого, но я точно не умру от скуки».

Дальше по списку его ожидало настоящее испытание, и даже больше. Фильму «Мост слишком далеко» («A Bridge Too Far») надлежало оформиться в платежный чек, который оправдает Клируотер-Драйв и, что гораздо более важно, – дарует актеру двойное озарение: о его непреходящей силе без алкоголя и о вкусах американских кинозрителей. Это было исполнение обещания режиссера Ричарда Аттенборо, данного ранее, восемь лет назад, во время съемок «Молодого Уинстона». Тогда, по словам Аттенборо, он был поражен импровизаторской гениальностью Хопкинса в фильме и поклялся, что они снова будут работать вместе, и очень скоро.

В 1973 году, в соответствии с обещанием, Аттенборо обратился к Хопкинсу с предложением, как ему казалось, идеального проекта для них обоих: это был байопик о Мохандасе Карамчанде Ганди – индийском политическом и религиозном лидере. Хопкинс сразу же засомневался: «Я был слишком толстым, раса неподходящая, лицо неподходящее», но Аттенборо настаивал. Когда же финансирование сорвалось, Аттенборо быстро воспрянул духом с блокбастером, который продюсер Джо Левин предложил ему на замену, – «Мост слишком далеко» («A Bridge Too Far»). Как и следовало ожидать, первым актером, которому позвонил Аттенборо, стал Хопкинс.

По словам Аттенборо, он прекрасно знал про алкоголизм Хопкинса и, прежде чем ангажировать его, осведомился о его успехах – что вполне оправданно, когда рассчитываешь возможные риски предстоящих съемок. «Мост слишком далеко», по словам Левина, был его первым детищем после выхода на пенсию. Почти семидесятилетний Левин неожиданно вдохновился идеей изображения героизма и самопожертвования в одной из самых больших трагедий Второй мировой войны – отважной попытке Монтгомери закончить войну одним скоординированным вооруженным нападением через Голландию. Левин пригласил Уильяма Голдмена, пробившегося к успеху с картиной «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» («Butch Cassidy and the Sundance Kid»), чтобы он написал сценарий к фильму, и уже летом 1974 года (или в конце лета, как говорит Голдмен) анонсировал, что премьера состоится 15 июня 1977 года. Голдмен назвал эти сроки каторжными: масштаб реконструкции событий был больше, чем в ранней версии Дэррила Занука «Самый длинный день» («The Longest Day») – очередном историческом экскурсе Корнелиуса Райана, – и на производство фильма потребуется не меньше шести месяцев сложных съемок на открытом воздухе. Учитывая время на написание и переписывание, подбор актеров, тыловое обеспечение, монтаж и постпроизводство – возможно ли физически снять такой блокбастер за два года?

Врожденным даром Аттенборо была энергия. И вновь, как никогда, она проявилась в работе над фильмом «Мост слишком далеко». Аттенборо подошел к этому проекту, как говорит Голдмен, «с неистовством», мотаясь по миру: из Лондона – своего основного места базирования, в Нью-Йорк, где находились писатель и продюсер; в Лос-Анджелес, чтобы завлечь именитых, горделивых звезд; по всей Европе – для поиска подходящих мест съемки и закупки военного снаряжения. Хопкинс, разумеется, был оторван от всего этого. Единственное, что его изначально волновало, – это его гонорар: большая шестизначная цифра стала для него спасением, необходимым ему для того, чтобы остаться жить в Лос-Анджелесе; но это были крохи по сравнению с двумя миллионами долларов Роберта Редфорда и гонорарами в миллион с лишним у шести других актеров. По общему мнению, заработная плата актеров в фильме составляла более чем $15 000 000 из бюджета в $35 000 000. Остальное ушло на съемочную группу из 300 человек и отдельную плату примерно 1800 парашютистам, задействованным в различных военных сценах.

В самом начале съемок Хопкинс и Дженни прилетели в Голландию и расположились в Девентере, в 40 километрах к

северу от Арнема, где обосновалась съемочная группа. Хопкинс был внутренне спокоен и сосредоточен, и благодарен Аттенборо за доверие и за значимую роль подполковника Джонни Фроста – легендарного «героя Арнема», который фактически был главным персонажем в фильме. Оливье тоже взяли, правда, на несколько менее броскую роль – Спаандера, но когда мужчины встретились снова, между ними были исключительно теплые отношения. Они вместе обедали, говорили обо всем и ни о чем, и никогда о «Национальном»; как-то Оливье, возможно, немного саркастично сказал Хопкинсу, который для роли Фроста носил усы в стиле Гейбла[146]: «О Господи, ты выглядишь как Гитлер. Приятель, тебя взяли не на ту роль. Им надо было дать тебе роль фюрера».

Джонни Фрост присоединился к киногруппе на съемочной площадке, и Хопкинс нашел подобную профессиональную поддержку одновременно полезной и мучительной. Фрост был приятно удивлен обстановкой, но никогда не упускал возможности высказаться. В определенный момент, когда уже прозвучало «Начали!» и в воздухе засвистели пули, Фрост перехватил Хопкинса, бегающего от прикрытия к прикрытию во время съемок. «Он сказал мне, что никогда не бегал. И добавил, что не солдатское это дело. Если ты бежишь, ты начинаешь волноваться и падаешь. А если ты еще и руководишь взводом – как он, – то это заражает паникой других. Поэтому он сказал: „Не бегай“. А я возразил: „Но так будет лучше для динамики фильма“. На что он ответил: „Что ж, это неверно. Джонни Фрост не бегает“».

Для Уильяма Голдмена «Мост» стал самой физически изнурительной картиной, за которой он когда-либо наблюдал:

«Больше десяти месяцев Аттенборо жил на втором этаже в маленьком отеле в Девентере, рассчитанном на 12 номеров. Обычно он просыпался в 6 утра, шел на съемочную площадку задолго до начала процесса, назначенного на 8 утра или на сколько-то там, и оставался до позднего вечера, когда съемки уже заканчивались… Затем он шел на заброшенную фабрику, которую они обнаружили неподалеку и которую превратили в производственный павильон и монтажную. Там, в импровизированном театре, он следил за беготней людей – за художниками фильма, специалистами по спецэффектам, за местным начальством – за всеми, кто был задействован в следующем съемочном дне… Наряду с этим, в 9 или 10 вечера, неважно, он возвращался в отель на скромный ужин, совмещенный с целой кучей встреч – производственные проблемы, затратные проблемы, проблемы с персоналом, – и после, в 11–12 ночи, шел в свою комнату, где пытался обдумать,

что будет сниматься завтра, делал кое-какие записи… а потом ложился спать…»

В своей автобиографической книге «Приключения в торговле экраном» («Adventures in the Screen Trade») Голдмен приходит к выводу, что режиссерствовать тяжело, и уточняет: «Я не имею в виду „тяжело“, например, как для Ван Гога заполнить холст или для Канта создать Вселенную. Я имею в виду „тяжело“ – как угледобыча».

Соперничая на экране с другим эмигрантом, Шоном Коннери, который вполне ему нравился и который играл генерал-лейтенанта Роя Оката, чей трагической задачей было командовать на рейнском плацдарме, Хопкинс доказал, что держит себя в жесткой узде и алкогольные деньки остались в прошлом. И хотя порой у него случались периоды перенапряжения, неуверенности, ломки, Дженни всегда находилась рядом, чтобы поддержать его, и он, безболезненно и без происшествий, вкалывал три месяца на непрерывной работе по 8–10 часов в день. Аттенборо восхищался:

«В другом фильме, в другое время, кому-то пришлось бы как-то справляться и вытягивать лучшее из подвыпившего актера. Но в работе „Мост слишком далеко“ я не мог позволить себе ни малейшей погрешности, ни такой роскоши, как дополнительное время. Слишком много разгуливающих людей, слишком много шестеренок в механизме. Тони играл с великолепным артистизмом, коего я от него и ожидал. Возможно, косвенно он извлекал пользу из своего освобождения или раскрепощенности, которую ранее давала ему выпивка. Он мог более глубоко настроиться на собственное „я“. Но для меня тогда он постарался на славу. Он был просто бесподобен».

В результате фильм, премьера которого состоялась 15 июня 1977 года, как и предсказывал Левин, оказался хорошо сделанным, точным и захватывающим, но что касается кассовых сборов, то они вызывают любопытный интерес. Судя по рецензиям, особенно в Америке, фильм провалился. По мнению Голдмена, его погубило бесплодие подлинности: привыкшие к Джону Уэйну и Джеймсу Кэгни[147], американские зрители, должно быть, ожидали увидеть героев, которые бегают… прыгают, бросаются в воду, катятся кувырком и по-прежнему метко стреляют. «Некоторые возмутились и встревожились из-за фильма, который из такой незабываемой военной трагедии может сделать нечто вроде „Ночи тысячи звезд“ в театре „London Palladium“», – писала Пенелопа Джиллиат в журнале «New Yorker». Но это, конечно, был голос разума. То, чего жаждала американская публика, – это дешевая, сексуальная смерть.

# Глава 11
# Говорит Корки

Идеализированная Америка, в которой жил Хопкинс, сбивала его с толку так же, как и собственные демоны. Это была смесь из безмятежной жизни в стиле Нормана Рокуэлла[148] и укрытия крутого парня, с самыми отвратительными выплесками грубых выходок и хамства, которые принимались за «свободу выражения». «Я ненавижу британскую манеру всегда извиняться, – сказал он Тони Кроли. – В Америке на этом не зацикливаются». Наверное, только поэтому в Америке он смог заставить себя сознательно вступить в клуб анонимных алкоголиков: пожалуй, британской системе он никогда бы не смог подчиниться, как никогда не подчинялся требованиям «Коубриджа» или армии, или, возможно, даже «Национальному театру». Тем не менее реальность новообретенной Америки, его высвобождающейся силы, не стыковалась с ним так уж легко. Он стоял в стороне от всего этого. Все окружавшие его на Клируотер-Драйв являлись живыми кумирами из его мечтаний. Джек Пэланс жил вниз по дороге. Орсон Уэллс. Гленн Форд. Но он никого из них не видел, лишь изредка в Лос-Анджелесе. Если вначале он стремился отыскать Богарта, то теперь был рад позволить ему покоиться с миром.

Он любил свой сад: камерный, запущенный, совсем не в голливудском стиле, поскольку Дженни отделала дом в умеренных, темных тонах английской осени. Он никогда не занимался садом. Вместо этого он усаживался поудобнее и читал или размышлял, а если его вновь атаковали старые демоны, он садился в свой кадиллак и колесил по автострадам. По его словам, он всегда переживал насчет того, чтобы найти свое пристанище и осесть; теперь, в небольшом доме, который виднелся на окраине Лос-Анджелеса, у него жили две кошки: Клемми и Уинни. «Стал ли я своим? Я этого никогда не знал. Я избегал британцев и обнаружил, что избегаю рассказов о моем уэльском происхождении. „Где находится Уэльс?“ – спрашивали люди. А я отвечал: „Ну, знаете, где Ирландия? Так вот, рядом с ней“. В некотором роде это было очень несвязное существование. Я иногда смотрел вниз на город и говорил себе: „Ну что ж, ты добился, чего хотел, ты здесь“. Но до конца я не верил во все это».

Их существование было хрупким, они находились в трудном положении из-за изолированности, и это не могло долго продолжаться; и это его заслуга (и заслуга неослабевающей веры

Дженни в него), что он сохранял трезвость в те периоды, которые называл «ужасным временем ожидания, когда телефон не звонит и ты думаешь: все, работы больше не будет, и это конец». Пета Баркер считает, что Хопкинс любил свою профессию больше, чем алкоголь, больше, чем что-либо в принципе, и что только эта страсть помогала ему держать себя в руках.

Хопкинсы получили грин-карты, однако для них было очевидно, что, если не произойдет качественного изменения в принятии его американским рынком, им будет крайне сложно остаться в Лос-Анджелесе. Это были напряженные дни, усугубленные трудным положением из-за общества анонимных алкоголиков и всегда омраченные страхом и ненавистью к завтрашнему дню. Еще до выхода фильма «Мост слишком далеко» Хопкинс с нетерпением обдумывал варианты, как привлечь внимание к своей персоне и своей работе. И хотя его агенты изредка предлагали ему не самые спросовые эпизодические роли на телевидении, Хопкинс не имел ложной гордости. Если телевидение могло стать его постоянным источником дохода, пусть будет так. По-прежнему, не отлипая от телевизора, он смотрел большую часть доминирующих сериалов и в особенности любил Джеймса Гарнера, чей сериал «Досье детектива Рокфорда» («Rockford Files») набирал популярность. Если ничего лучшего не появится, как сказал он Уильяму Моррису, его вполне заинтересует «Рокфорд» или что-то в этом духе. В противном случае он, вероятно, должен найти театрального покровителя и поставить Шекспира, чтобы бросить вызов идиотам из «Национального» и показать им, как это делается в продвинутом, никогда ни перед кем не оправдывающемся Лос-Анджелесе.

И снова вмешалась удача – в виде проекта, подходящего под его настроение и момент. Это был не очередной универсальный сериальчик, а скорее масштабный американский боевик для кинокомпании «United Artists», под режиссурой одного из народных героев американского кино – Роберта Уайза. Уайзу было 65, и когда-то он начинал как монтажер в фильмах Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» («Citizen Капе») и «Великолепие Амберсонов» («The Magnificent Ambersons»), затем к 30-ти годам пересел в режиссерское кресло, сняв в сороковые такую культовую классику, как «Проклятие людей-кошек» («The Curse of the Cat People»), «Похитители тел» («The Body Snatcher»), и в 1951 году – «День, когда остановилась Земля» («The Day the Earth Stood Still»). В шестидесятых Уайз достиг вершины успеха, получив «Оскар» за «Вестсайдскую историю» («West Side Story») и «Звуки музыки» («The Sound of Music»). Теперь, с современной сверхъестественной историей «Чужая дочь» («Audrey Rose»), он

возвращался к своим режиссерским корням. Уайз вспоминал:

«Я работал на „Universal“, заканчивая „Гинденбурга“ („The Hindenburg“), когда мой агент Фил Герш прислал мне сценарий Фрэнка де Фелитты, коего я не знал. Сюжет был о всяком „потустороннем“. Теперь я не слишком увлекаюсь подобными темами, но я снимал научно-фантастические фильмы, и меня интересовала парапсихическая сторона нашего существования. Как позже я узнал, она интересовала и двух людей, с участием которых я хотел снять фильм: Тони Хопкинса и Маршу Мейсон».

По слухам киностудии, де Фелитта, также занимавшийся продюсированием фильма вместе с Джо Уизаном, однажды был потрясен, услышав, как его шестилетний сын, не умевший играть на фортепиано, ни с того ни с сего очень бегло сыграл песенку в стиле регтайма. Де Фелитта когда-то читал о так называемой «реинкарнации» и немедленно стал исследовать этот предмет дальше, что в свою очередь легло в основу его будущего романа-бестселлера, а теперь и сценария. «Кое-что Фрэнк не проработал в том сценарии, – сказал Уайз. – Но меня он довольно-таки потряс, и на нашей первой встрече мы решили, что нам нужны Марша и Тони, вот мы их и пригласили».

По сюжету, герой Хопкинса – Эллиот Хувер становится одержимым дочкой Мейсон – Айви, веря, что она является перевоплощением его собственной дочери, погибшей в автокатастрофе за 10 минут до рождения Айви. Родители Айви (Джон Бек сыграл мужа Мейсон) относятся к Хуверу со скептицизмом и в конце концов вынуждены защищаться от опасной мании. Мейсон, собственно как и зрителей, ожидал ликбез по учению о цикличности жизни и пробег по лексикону парапсихологии. К огромному удивлению и восторгу Уайза, и Мейсон, и Хопкинс были отлично подкованы в этой теме и принялись за проект с большим энтузиазмом. «Это было невероятным бонусом, потому что ни Джо, ни Фрэнк, ни я даже понятия не имели относительно их сфер интересов. А оказалось, что Марша только что вернулась из Индии и всерьез увлеклась изучением парапсихологических явлений, а Тони, очевидно, проходил через свои собственные духовные искания».

Когда Уайз ангажировал обоих актеров, ему сообщили о проблеме Хопкинса с выпивкой, но он сразу же понял, что проблемы как таковой нет.

«Не думаю, что Тони постоянно был пьяным или каким бы то ни было образом стеснен из-за своего алкоголизма и борьбы с ним. Но, вероятно, это все же оставило свой след. Я видел его в „Деле о похищении Линдберга“ и подумал, что там он очень сосредоточенный и вообще сыграл отменно. Когда мы

познакомились и стали работать, я столкнулся с активностью, которой, наверное, никогда даже не встречал за долгую карьеру работы с любой другой звездой. Это почти огорошивало, но – в лучшем смысле. Это полезная активность. К примеру, он был самым подготовленным актером из всех, кого я знал. Обратная сторона каждой страницы его сценария была исписана крошечными заметками – подсказками себе самому и соображениями по поводу персонажа. Дженни всегда была рядом, присматривала за ним, но безо всяких особых привилегий, потому что он в них не нуждался. По моему мнению, он был сильным человеком, который открыто говорил о своей проблеме, но говорил о ней в прошедшем времени».

Прежде чем начать 11-недельные съемки, которые будут проходить в звуковом киносъемочном павильоне на старой киностудии «MGM», Уайз упросил «UA»[149] позволить дать ему неделю сверх того для интенсивных репетиций. «Я посчитал, что этого требовал сценарий Фрэнка. Текст был многословный и информативный, и нужна была слаженность между Маршей и Тони, и в какой-то степени с Джоном Беком. В общем, мы этого добились: в воссозданной нью-йоркской квартире. Тони сделал именно все, что я ожидал от думающего актера, будучи готовым обыграть слова роли или предложить отказаться от сцены, если того требовала игра, но он никогда не стеснялся и никогда не был агрессивным».

Когда начались съемки, то обнаружились трудности из-за непроясненного сценария, но Уйаз был дальновидным, невозмутимым режиссером, который имел твердую позицию относительно переделок сценария. «Говорили, что у нас были бесконечные переписывания текста и импровизации, но это не так. Нет, конечно, кое-какие были. Когда мы снимали, у нас не было ясной концовки. Но это же хорошо, это дало Марше и Тони свободу творчества и время нам, чтобы найти то, что мы хотим сказать, каков будет наш финальный посыл».

На первый взгляд Хопкинс не имел ссор с режиссером. Как часть его трезвого курса, казалось, он переключился со своей позиции упрямого скептицизма на режим самообучения. Но некоторые полагали, что это не более чем недавно приобретенная черта тактической дипломатии и он по-прежнему способен проницательно вносить собственные изменения в персонаж или сюжет по своему выбору.

Уайз рассказал: «Есть одна сцена – столкновение в спальне, – которая не была вполне прописана. Так что я сказал Тони и Марше: „Просто играйте“. Мы разместили там звукозаписывающее устройство и отпустили их в творческий

полет. То, что у них получилось, было просто превосходно: Тони был очень изобретателен; Фрэнк взял эту запись, отнес домой и переписал эпизод и некоторые следующие моменты по сюжетной линии. А потом мы сняли все снова, уже более формально, и все вышло на славу».

Блестящая возможность, коей она была – и тяжелая, судя по тому, как старался Хопкинс, – «Чужая дочь» явно не стала американским кинопрорывом, которого он искал. Уайз сказал: «Лично я считал, что Тони был шедеврален, но этого всего в итоге оказалось недостаточно. После, Чужой дочери“ я подозревал, что он достаточно быстро наберет обороты в своей карьере, но рецензии на нашу работу были всего лишь хорошими, и на них совсем не заработаешь много денег или рекламы».

На родине в Британии нашлись те, кто посчитал «Чужую дочь» лучшим, в чем Хопкинс когда-либо играл. В «Национальном» Джон Моффатт считал, что «она в значительной степени определила его последующее направление и его сильные стороны как актера»; Саймон Уорд восхищался им, равно как и Эдриан Рейнольдс. А некоторые из обозревателей ему льстили. Ричард Комбс прокомментировал так: мол, хотя Уайзу не хватает иронии, ему таки удалось преподнести историю как «познавательную головоломку», в которой Хопкинс сыграл достаточно хорошо. Дальше – больше, в газете «Los Angeles Times» Чарльз Чамплин во всю расхваливал Хопкинса: «Отчаянная убедительность, с которой он рассказывает историю, сопрягается с преувеличением важности случайных совпадений, и это делает все правдоподобным».

Ничуть не умиротворенный, Хопкинс стал искать виноватых. В одном интервью он утверждал, что Уайз был болен во время съемок фильма, что у него ужасно болела нога: «Думаю, он был очень уставшим. Он знал свое дело, он не кричал и не вопил, но, похоже, эта тема его немного удручала. Полагаю, также его утомляло, что писатель, который по совместительству был еще и продюсером, постоянно суетился из-за пустяков и воспринимал все слишком близко к сердцу, так что это стало напрягать».

Другие проницательные обозреватели сделали критическое замечание, что «Чужая дочь» потеряла один балл из-за времени. Этот фильм, безусловно интригующий и убедительный в своей трактовке «мистического благословения Востока», как выразился Комбс, «Чужая дочь» прежде всего рассчитывалась на аудиторию, перекормленную «Оменом» («The Omen»), «Изгоняющим дьявола» («The Exorcist»), да даже собственным, типично уайзовским психологическим триллером «Логово дьявола» («The Haunting»). В качестве изучения образа человека дурного – это была

захватывающая вещь, но как для парапсихологического триллера – уж слишком тут было сэкономлено на спецэффектах, и, вообще, все было очень затянуто, очень банально.

Последствием для восходящей звезды Голливуда Хопкинса (как отраслевые издания неожиданно стали его называть) оказалось пронзительное молчание. Аттенборо взялся за старое и по-донкихотски звонил ему по телефону, предлагая нереализованного «Ганди», а кроме этого в течение нескольких месяцев ничего не происходило. Хопкинс вцепился в общество анонимных алкоголиков и перешел к своему резервному варианту: театру. Как только он заявил об этом, его агенты тут же замолвили словечко, и практически сразу он получил положительный ответ от Джеймса Дулиттла – режиссера небольшого, но престижного театра «Huntingdon Hartford Theatre» на Вайн-стрит (ныне театр имени Джеймса А. Дулиттла («James A. Doolittle Theatre»)) и очень опытного театрального импресарио на западном побережье. Дулиттл пригласил Хопкинса на ланч и внимательно выслушал актера, предлагавшего вернуться в театр с ролью в радикальном «Гамлете». Дулиттл вспоминает:

«У него был текст, который он написал сам, предварительно подчистую его разделав и сократив пьесу до 14–15 частей. Но я сказал свое категорическое „нет“. Я уже ставил „Гамлета“, и это вылилось в чрезвычайно драматическую ситуацию с Николом Уильямсоном, который накануне премьеры вышел, напился, и его сбила машина, – это получило широкую огласку в день премьеры, а треклятому дублеру пришлось играть „Гамлета“. Мы оправились после случившегося и впоследствии хорошо отыграли „Гамлета“ Уильямсона, но я не хотел снова ставить Шекспира. Шекспир хорош для тихоокеанского побережья, но его нельзя много ставить. На нем не заработаешь».



Энтони Хопкинс на 64-й церемонии награждения премии «Оскар», 1992



Брэд Питт и Энтони Хопкинс. Кадр из фильма «Знакомьтесь, Джо Блэк», 1998



Энтони Хопкинс в роли офицера Оукса. «Плохая компания», 2001



Энтони Хопкинс и Эдвард Нортон. Кадр из фильма «Красный

дракон», 2002

Вскоре после этого Дулиттл переговорил со своей подругой, актрисой Джудит Сирл, которая, как и Дулиттл, видела Хопкинса в роли Дайсарта в декстеровском «Эквусе» в Нью-Йорке, и тогда он ее «ошеломил». Сирл предложила сделать новую версию «Эквуса», но Дулиттл колебался, поскольку только недавно он преуспел в своей самой удачной постановке другого «Эквуса», в Лос-Анджелесе, где в главных ролях были задействованы Брайан Бедфорд в образе Дайсарта и Дай Брэдли – йоркширский мальчуган, которого Кен Лоуч нашел в фильме «Кес» («Kes») – в роли Алана Стрэнга.

«Я сомневался. Брайан – потрясающий актер, имевший грандиозный успех в своем „Эквусе“. Но потом я подумал: в Тони Хопкинсе есть что-то очень отличное от Брайана. Помню, что его „Эквус“ был мощным вулканом – я ему так и сказал: „Я считаю, что ты изумительно играл на Бродвее, лучше, чем Дик Бёртон. Но мне кажется, что в некоторых сценах ты сдерживался…“ А он ответил: „Да-да, все так. Декстер меня сдерживал. Это было ужасно. Я бы смог показать большее“. В общем, я тут же согласился: „Давай снова поставим «Эквуса», в Лос-Анджелесе“».

Возможное сиюминутное сомнение растворилось в воздухе после смелого предложения Дулиттла позволить Хопкинсу режиссировать. «Я сказал: „Давай поставим пьесу вместе. Я собираюсь в Нью-Йорк. Декорации будут на складе. Они никому не нужны. Так что давай возьмем и заберем их, и можешь приступать к работе“».

Хопкинс не смог устоять перед таким соблазном. И дело не только в том, чтобы утереть нос Декстеру, а наконец выразить себя в цельном режиссерском и актерском звучании. Никаких раздумий – он схватился за проект обеими руками. Когда Дулиттл отправился в Нью-Йорк, в игру вступили отягчающие обстоятельства: друг Дики Аттенборо Брайан Форбс позвонил с предложением исполнить главную роль в фильме «Международный приз „Вельвет“» («International Velvet»), финансируемом киностудией «MGM» – запоздалый сиквел к фильму «Национальный бархат» («National Velvet»), снятому в 1944 году. Съемки должны были начаться в Лондоне в середине сентября, что поставило Хопкинса и Дулиттла в сжатые рамки из восьми недель на то, чтобы срежиссировать пьесу, подобрать актеров, провести рекламную кампанию и репетиции и отыграть «Эквуса». Решение нашли быстро: набрать актеров, уже знавших текст по предыдущим спектаклям «Эквуса», и довольствоваться трехнедельной сценической жизнью пьесы с 12 августа 1977 года.

Джудит Сирл была единственной новенькой из тех, кто знал эту пьесу: «Мне ужасно хотелось поработать с Энтони Хопкинсом», – говорит она.

«Я видела его в „Национальном“ в „Архитекторе и Императоре Ассирии“, и в „Эквусе“, и считала, что у него потрясающая энергетика. Поэтому я упросила Джима Дулиттла выставить мою кандидатуру на прослушивание, что и произошло – прослушивание на роль судьи Эстер (Саломон) проходило только перед одним Тони, в театре „Hartford Theatre“. Я его побаивалась, но восхищалась им. Мы сразу же поладили, и он меня взял. И я пережила самые плодотворные два месяца моей жизни, за которые я многому научилась».

Подход Хопкинса заключался в том, чтобы «возвысить» трактовку Декстера в рамках текста и декораций, а также «приоткрыть их» посредством взаимосвязи между персонажами. «Пьеса достаточно отличалась от декстеровского „Эквуса“, в ней были жесткость, нежелание актеров установить связь между собой на сцене, – говорит Сирл. – Тони изменил динамику выступлений, и это было сделано искусно, это было прекрасно; все получилось».

Единственной неудачей на начальном этапе был отказ Дулиттла продолжить работу с мальчиком, которого Хопкинс подобрал на роль Стрэнга. Ему на замену поставили Тома Халса, а парня разжаловали до дублера. «Все обошлось без конфликта, – говорит Сирл. – Да, Тони мог психануть. Он имел такую манеру. Но все всегда было под контролем и шло на пользу дела. Не было никакой травли, ничего такого, что я слышала про Декстера». Дулиттл соглашается:

«Я знал, что Тони боролся с выпивкой, и битва была в самом разгаре. Можно было видеть всплески темперамента, потом успокоение, но все это подчинялось очень ясной режиссуре. Как только мы начали работать, он страстно увлекся проектом. Мы сразу принялись обсуждать разные вещи, которые нам стоит или не стоит делать. Он все твердил мне, что хотел бы поставить этого треклятого „Гамлета“, а я все отказывался. Но вместе с тем мы спланировали, как будем двигаться дальше: речь шла о новой театральной затее, где он будет выступать в качестве моего художественного руководителя. Я как-то работал с Тайроном Гатри. Нечто подобное мы себе воображали и с ним. А потом он захотел поставить „Гранд Отель“ („Grand Hotel“) в Нью-Йорке, а я отказался. Мне казалось, что если публика начнет отождествлять пьесу с актерами из фильма, то это усложнит ее и погубит. Так и произошло. Она провалилась. А Тони я сказал: „Как только ты разделаешься с этим фильмом, мы с тобой сделаем что-нибудь

еще“. Мы настолько четко себе все представляли, и ему так сильно хотелось это осуществить, что мы даже обнародовали это в нашей программке „Эквуса“. Но как это ни прискорбно, мы так и не воплотили идею в жизнь. Мы были на пути к огромному успеху с трехнедельным „Эквусом“ Тони, но после него он заупрямился и принялся за своего долбаного Шекспира, занимаясь постановкой „Бури“ („The Tempest“) для Джона Хирша в театре „Mark Taper Forum“[150] – и это была катастрофа, как я и предполагал».

Во время репетиций «Эквуса» Джудит Сирл и ее парень стали близкими друзьями четы Хопкинсов: пары вместе ходили на ланчи, на ужины, делились секретами. Джудит говорит:

«Он был совершенно искренним, прекрасным другом. Мы никогда не приезжали на Клируотер – тем не менее я все про него знала, так же как и про его большую привязанность к группе анонимных алкоголиков. Я никогда не встречала человека с таким состраданием, когда дело касалось вопросов алкоголизма. За многие годы я слышала бесконечное количество рассказов про его самоотверженность в поддержке алкоголиков – не только друзей, но и людей, которых он едва знал.

И актером он был таким же. Великодушным, вдохновляющим, ищущим. Да, не без темпераментности и раздражительности. К примеру, мне вспоминается, как однажды мне пришлось вмешаться, потому что он разозлился на одну актрису, у которой была явная проблема с текстом. Он стал грубить. Я отвела его в сторонку и сказала как можно ласковее: „Пожалуйста, Тони, будь благоразумным. Она старается изо всех сил. Успокойся“. И он успокоился. Он воевал с режиссерами – однажды рассказал мне ужасные истории о том, как Декстер им помыкал. Теперь же ему оставалось воевать только с самим собой. Это имело свой катарсический эффект. Более чем. Казалось, это исторический момент, момент, когда он прорабатывал различные представления о себе самом и продумывал то, что ему предстоит сделать. Он находился в полном развитии, и я склонна думать, что та пьеса была важнейшей в его жизни.

Когда шли репетиции „Эквуса“, я видела в нем актера, который тщательно отрабатывает каждый кивок, резкое движение пера, каждый жест и акцент. Мы повторяли сцену снова и снова, даже если она казалась уже идеальной. Я не понимала, что он ищет. Это было видно только ему. Лишь теперь я понимаю, что он оттачивал свое мастерство, как никогда прежде. Позже я смотрела на Тони в фильме и сказала: „Бог мой, да тут все по-другому! Он обрел его! Душевный покой! В его глазах жизнь! Контроль за манерами. Умиротворенность“. Думаю, во время нашего „Эквуса“

он прорвался через барьер – как человек и как актер – и сделал большой шаг вперед».

И действительно, во время репетиций Хопкинс расцвел и продолжал расцветать в спешной, трехнедельной жизни спектакля на сцене, превзойдя все предыдущие театральные постановки и завоевав фактически единодушную похвалу от критиков. Силви Дрейк в газете «Los Angeles Times» восхищалась режиссером, который так «обострил драму». А критик Чарльз Фабер написал: «В то время как актер Хопкинс строит свое выступление в качестве хорошего доктора в демонической силе, режиссер Хопкинс довольно искусно не позволяет ему доминировать в пьесе».

«Это был самый что ни на есть хит сезона в городе, – говорит Дулиттл, – и он установил рекорд, став первой повторяющейся пьесой в своем роде, собиравшей полные залы. Тони получал стандартный театральный оклад в $700. Но деньги его не интересовали. У него был определенный пунктик, который он хотел доказать – чего лос-анджелесские актеры не чувствуют необходимым доказывать – и он доказал».

Когда Джудит Сирл обняла его на прощание, она знала об амбивалентности его будущего:

«Тони хотел поставить „Гамлета“. Он твердил: „Давайте поставим «Гамлета». У нас отлично получится…“ Но этого так и не произошло. Мне всегда было жалко, что так вышло, это очень печально. Здесь у него был шанс, его точка невозврата. После было уже слишком поздно. Но Джим не хотел ставить, говорил, что бизнес не пойдет, и, таким образом, огромной мечте Тони не суждено было сбыться. А он в то время был настолько зрелым, настолько готовым… Когда я с ним прощалась, я думала: „Полагаю, мы тебя потеряем из-за кино“».

Освободившись от своего личного «Эквуса», Хопкинс ворвался в Британию, как метеорит. Возвращение домой ужасно пугало его, он сказал Дэвиду Канлиффу: «Меня там все ненавидят. Я обидел стольких людей, а никто не держит обиду так, как британцы. Позволь мне вернуться в Лос-Анджелес».

Таким образом, условленный фильм «Национальный бархат» («International Velvet») обернулся очередным кошмаром. Брайан Форбс, бывший глава производства «EMI», автор и режиссер множества интересных, успешных картин разных жанров, начиная от «Короля Крысы» («King Rat») и заканчивая «Степфордскими женами» («The Stepford Wives»), по просьбе Ричарда Шеперда – своего преемника в киностудии «Borehamwood Studios» при «MGM» – написал ранее, в том же году, сценарий проекта.

Изначально Шеперд хотел, чтобы Форбс сделал ремейк знаменитой классики Энид Бэгнольд[151], более или менее снятого Кларенсом Брауном в 1944 году фильма с участием Элизабет Тэйлор в роли двенадцатилетней, не по годам развитой Вельвет, готовящейся к Великим национальным скачкам с препятствиями. Форбс отказался от этой идеи, посчитав ее бессмысленной: «Какой смысл снимать то, что уже было великолепно снято и стало своего рода кинолегендой?» Вместо этого Шеперд согласился на позднее продолжение истории, в которой Вельвет – зрелая бездетная женщина, тоскующая по соревнованиям тридцатичетырехлетней давности. В ее жизни появляется осиротевшая племянница из Америки – Сара – неуправляемая и ко всему безразличная, но только до тех пор, пока она не откроет для себя такую же любовь к лошадям, и вместе с Вельвет они задумывают участвовать в британских Олимпийских соревнованиях по верховой езде.

Однако, не питая любви к лошадям (фобия, которую он разделял с Хопкинсом), Форбс в качестве своего советника пригласил Джона Орэма – единовременного менеджера британской олимпийской команды – и приступил к строго дисциплинированным двенадцатинедельным съемкам на натуре в городе Бирмингеме и на киностудии «Elstree Studios»[152]. Подбор актеров режиссером отражал его эклектичное видение фильма: Хопкинс будет играть Джонни Джонсона – олимпийского искателя новых талантов; Татум О'Нил будет Сарой; Нанетт Ньюман (жена Форбса) сыграет повзрослевшую Вельвет; а Кристофер Пламмер – друга-писателя Вельвет. Также среди актерского состава был Питер Бэкворт, в первый и единственный раз играющий в фильме бок о бок со своим бывшим учеником из RADA.

Дискомфорт Хопкинса, казалось, был многослойным. Он ненавидел лошадей (как следствие сломанной руки на съемках фильма «Лев зимой»), недолюбливал некоторых своих коллег по фильму – «У меня совершенно нет ничего общего с Татум О'Нил. Так что нет, я практически с ней не разговаривал» – и был склонен начинать споры с Брайаном Форбсом – режиссером, четко представляющим, что делать. В одном интервью Хопкинс критиковал манеру Форбса ставить на место командой: «О'кей, а теперь играй!» Хопкинс же, никогда не отличавшийся кротостью с режиссерами, всегда давал сдачи. Один наблюдатель рассказывает:

«Присутствие Тони многое значит. Так же как и его голос. Режиссеры определенного стиля его раздражали, особенно типа таких: „Скорей, скорей, парни, приводим себя в форму и

начинаем снимать!“ Он просто пошлет их и все. Вот так прямо – не важно, женщины ли это или мужчины. Поговаривают, что Декстер довел его до грани, и после этого он подвел черту. Тем не менее он не из тех, кто считает, что его идея лучше всех. Скорее так: „Не надо меня поучать и не смейте мной помыкать“».

Сейчас Форбс настаивает, что любой обмен мнениями шел только на пользу и что на самом деле они с Хопкинсом ладили и работали «гармонично». Но для большинства людей наблюдалось менее стоическое положение дел. На этот раз Британия была такой, как он и ожидал, только хуже: те же скучные, отсталые ценности, тот же анахроничный стиль создания кинофильмов, та же система «стариков». Его отношение, завышенное из-за свобод в Лос-Анджелесе, дало о себе знать, когда всего две недели спустя по возвращении в Англию он изливал свое ехидство любому журналисту, готовому его выслушать. Таблоид «South Wales Evening Post» явился отражением самой жесткой общественной критики. Под громким заголовком «Энтони Хопкинс покидает Британию» в статье сообщалось:

«Актер Энтони Хопкинс, родившийся в Порт-Толботе, покидает Британию и присоединяется к растущему списку налоговых эмигрантов-беглецов. Они с женой собираются переехать в Америку на постоянное место жительства. Хопкинс, уже поживший в Лос-Анджелесе, говорит, что у него нет намерений снова работать в Британии».

В перерывах между съемками «Международного приза „Вельвет“» («International Velvet») в университете Бирмингема Хопкинс сказал, что мироощущение в Британии формируется из постоянного недовольства и нытья. И, по его словам, складывается впечатление, что в Британии все лишены чувства юмора.

Он заявил, что люди в Штатах постоянно преуспевают в работе и именно этим он и хочет заняться.

Рецензии, которые выйдут позже, наглядно подтверждали рост Хопкинса в эмиграции, противопоставляя его энергичность сложившейся степенности британского кино. Журнал «Time» сделал его единственным триумфатором, отдав должное только ему: «За исключением Энтони Хопкинса, все актеры играли плоско». А периодическое издание «Monthly Film Bulletin», которому всегда было очень сложно угодить, основательно бранило «тайные фантазии девочки-скаута, одержимой лошадьми… где одна непостижимая банальная ситуация следует за другой, подводя к слабой, предсказуемой кульминации, для чего Брайан Форбс создал в высшей степени тривиальный диалог

(„Иди и докажи, что я ошибался“), который отлично сочетается с его режиссерской работой».

В декабре 1977 года, когда «Международный приз „Вельвет“» двигался к своему завершению, Хопкинс занимался подготовкой к очередному американскому фильму – и снова для Джо Левина, под режиссурой Аттенборо. Фильм «Магия» («Magic») был первым по-настоящему американским триллером Аттенборо, основанным на романе Уильяма Голдмена про безумие чревовещателя. Первый выбор на роль Корки Уитерса – обезумевшего шоумена – пал на Джека Николсона, но Хопкинс стоял вторым в очереди. Один оператор говорит: «Джо [Левин] был не в восторге от Хопкинса в его ранней роли „Мост слишком далеко“. На самом деле, поговаривали, что в какой-то момент он хотел его уволить. Но к концу работы над фильмом Хопкинс стал объектом обожания Джо. Он кардинально пересмотрел свое мнение, и для Дики было несложно ввести его в „Магию“».

В декабре Аттенборо передал Хопкинсу сценарий и предложил организовать частные уроки по премудростям фокусов и чревовещанию. Это должно было стать третьей совместной работой Хопкинса с Аттенборо, и актер даже пошутил в разговоре с Тони Кроли: «Трех раз, пожалуй, достаточно». На самом деле, он любил Аттенборо, считал его мечтателем, который стоит на порядок выше суперконсервативных британских стандартов и который преуспел за очень скоротечный период авантюрных шестидесятых. Более того, Аттенборо, будучи сам актером, понимал всю паранойю этой профессии. Хопкинс вспоминал:

«Что делает режиссера хорошим? Вообще-то, я не знаю. Но на „Магии“ Аттенборо проработал все еще до того, как мы стали снимать. Он очень облегчил мне задачу. Технически это была очень трудная роль, и, когда я в первый раз увидел марионетку, с которой мне предстояло работать, я подумал: „О Господи, у меня ничего не получится“. И каждые полчаса меня бросало в холодный пот. Но он меня успокоил, сказав: „Да это несложно…“ И я ему поверил. И я рад, что поверил, ведь это только выглядело сложным, а оказалось одной из самых легких задач, которые мне приходилось выполнять».

Хопкинс дорос до участливого отношения Аттенборо, равно как и до перспектив привилегированного американского общества, американской первоклассной кинокоманды и американских коллег-звезд, таких как Бёрджесс Мередит, Эд Лоутер и Энн-Маргрет. После «Международного приза „Вельвет“» картина «Магия» представляла собой здоровый кислород Голливуда, служила настоящим примером для подражания.

В течение декабря Хопкинс привычным для него образом

анализировал своего персонажа Корки. Иллюзионист Майкл Бейли выступал в роли эксперта, будучи нанятым Аттенборо для поддержания поисков идеала Хопкинса. Хопкинс вспоминал:

«Каждое субботнее утро я ехал к Майклу в Кингстон-на-Темзе, мы усаживались за стол в комнате, и он показывал мне все базовые движения: как делать французский сброс, перекат монеты пальцами, как разделить колоду карт одной рукой – все. И поскольку не было никакой нервотрепки (разве что я должен был все это освоить к определенной дате), а также поскольку мне доверяли и в меня верили, это очень облегчало мне жизнь. И, думаю, именно поэтому все отлично получилось.

Возвращаясь к теме режиссеров, скажу: именно так и поступает хороший режиссер. Он должен быть способным вселить в актеров уверенность. Я порядком устал от этого дерьма, когда говорят, мол, чтобы стать хорошим актером, один должен настрадаться, а другой – придираться. Думаю, это деструктивно. Есть такие критики и режиссеры, которые способны навсегда кого-то погубить. Поэтому если говорить о критиках, то я их больше не читаю. Я просто иду вперед своим курсом. Если кому-то не нравится то, что я делаю, что ж, пусть будет так. Иногда мои агенты докучают мне, пересказывая отзывы обо мне. Я говорю: „Замолчи. Ты занимайся своим делом, а я буду своим“. В этом плане за последние несколько лет я научился относиться к этому очень просто, потому что не хочу тратить время на расстройства».

В середине января Хопкинс без лишней шумихи вернулся в Лос-Анджелес, где встретился с чревовещателем Деннисом Элвудом, который обучал его, как пользоваться Фэтсом – семикилограммовой марионеткой, с которой начинается фильм, которая является реквизитом Корки на сцене и которая быстро вживается в его альтер-эго, вторгаясь в неуверенного в себе Корки и превращая его в кровожадного безумца. Не считая подробностей технической стороны приемов чревовещателя, задача казалась на редкость подходящей для Хопкинса.

На всем протяжении «Магии» незлобливый Корки и маниакальный Фэтс постепенно изменяются к худшему, сливаются – и в итоге меняются местами. Есть несколько статических моментов, а напряженный интерес строится в основном на борьбе Корки со зловещей силой, поселившейся в нем, которая управляется посредством сквернословящей, тлетворной марионетки. В итоге Фэтс одерживает победу, Корки сражен, разворачиваются трагические события.

Хопкинс отчетливо видел для себя центральный ориентир и

позже заявил Квентину Фолку, что Корки был «персонифицированной версией умопомешательства и неуверенности в себе», и нечто подобное он переживал, когда был моложе. Он сказал: «Корки разрушается из-за своего личного неумения уживаться с другими людьми. Он слишком эгоцентричен, чтобы общаться с кем-нибудь. Он настолько перфекционист, что ошибочно полагает, что он уникален, как собственно было и со мной в юности – до тех пор, пока в один прекрасный день я не понял, что просто эмоционально взрослею. Поэтому я отождествляю себя с Корки».

Это отождествление и его признание в большей мере говорили об исцелении актера и его росте. Так же актеры, начиная от Джудит Сирл и заканчивая Эдом Лоутером, считали, что это послужило источником его силы в «Магии» и за ее пределами. Это был ключ к пониманию им себя самого, осознание того, что в нем самом тлеет губительный Фэтс, и это шаг на пути к просветлению и объективной реальности, которые принесут свои плоды в его самых выдающихся ролях: Ламбер Лё Ру – в «Правде» («Pravda»), Рене Галлимар – в «М. Баттерфляй» («M. Butterfly»), Блай – в новом фильме «Баунти» («The Bounty»), Лектер – в «Молчании ягнят», – все они «белые вороны», более того – сигнальные маяки в представлениях о тьме в человеческой душе.

Эду Лоутеру, американскому характерному актеру, к которому были благосклонны такие люди, как Хичкок (Эд только закончил работу над «Семейным заговором» («Family Plot») и по слухам готовился к 54-му фильму Хичкока «Короткая ночь» («The Short Night»), которому так и не суждено было появиться), надлежало стать жертвенным агнцем «Магии». Он играл роль скверного мужа истинной, потерянной любви Корки – Пегги, роль которой, в свою очередь, исполняла Энн-Маргрет. Лоутер вспоминает: «Это был совершенно внеочередной опыт, и после него у меня появился отличный дружище – Тони. Все началось и пошло-поехало, как по маслу. Я был с агентами из „ICM“[153], мне позвонили насчет встречи с Дики – я приехал, там же был и Джо Левин. Дики сказал: „Есть сценарий, ты мне нужен, но больно уж хорошо выглядишь, так что тебе придется набрать вес“. Что я и сделал. Быстро. Мне хотелось поработать с этими ребятами, да и сценарий зацепил».

Пока Лоутер откармливался на нездоровой диете, Хопкинс, с которым они уже успели познакомиться, работал над своим американским акцентом вместе с преподавателем сценической речи Патриком Уоткинсом из Бруклина. Здесь снова его ожидало непростое испытание: выйти за пределы своей «британскости» и

стать американцем. Хопкинс осознавал всю важность цели и упорно над ней работал. Для голоса Фэтса он решил, что ему нужен образец для подражания (он выбрал сатирика Лас-Вегаса Дона Риклса) и повышенные тона. «Чревовещание похоже на вождение автомобиля, – сказал он. – Однажды научился, и всю жизнь умеешь. Мне кажется, его легче делать повышенным голосом, потому что так он лучше будет звучать в микрофоне или для театральной аудитории. У всех кукол: Чарли МакКарти, Мортимер Снерд – у всех у них высокий назальный звук. Именно тембр ребенка делает их довольно странными».

Когда Эд Лоутер наконец встретился с Хопкинсом, он был мгновенно сражен искусным обращением коллеги с марионеткой. «Он был какой-то очень, очень умный актер, блистательный имитатор, который с легкостью мог создавать подобные жуткие голоса. Он взялся за Фэтса, как взялся, скажем, за Рода Стайгера. И он сделал все просто изумительно: я знаю, что он даже сыграл Стайгера для Стайгера, и было сложно найти разницу. Но Фэтс – да уж, офигеть какой жуткий. Что-то происходило внутри, это было сверхгениально».

Саймон Уорд восхищался «Магией» и не обращал внимания на экстраординарную, темную сторону в образе Корки/Фэтса.

«Это все равно что его опыт во время обучения в RADA. Способность к гипнозу. Почти *сверхъестественной* – я не для красного словца употребил это слово – интуиции. Помню, как однажды мы сидели с Тони в ресторане „Bertorelli“, ели спагетти, как вдруг он подскочил и говорит: „В RADA случилось нечто ужасное: кто-то сломал ногу“. Когда мы вернулись, и правда выяснилось, что один студент упал со сцены и переломал ноги. Это было прямо магически. Мрачно и магически. Понятия не имею, откуда Тони об этом узнал. Я не знаю, что за мистические силы тут поработали. Мне как-то даже неловко об этом говорить. Но у него был доступ к чему-то необъяснимому, и это прекрасно проявилось в „Магии“».

«Магию» начали снимать на природе в городе Юкайа – отдаленном районе в штате Орегон, послужившем имитацией местности гор Катскилл. Лоутер говорит:

«Тони стал для меня открытием. Отношение к работе у него просто потрясающее. У нас есть фотография, которая очень емко это отражает. На ней в лодке, на озере, сижу я в окружении ребят из съемочной группы, а Тони сидит с другой стороны лодки. Я болтаю с парнями, а Тони ушел в себя, весь такой сосредоточенный – мысленно прорабатывает, что делать дальше. Он всех нас многому научил на той фотографии».

Съемочная группа была небольшой и разместилась в двух

простых гостиницах, оставаясь при этом связанной тесными дружескими отношениями и напряженностью графика, вызванной экономией затрат и времени на кинопроизводство. Тем не менее, по словам Лоутера, настроение царило отличное. «Поговаривали, что Тони и Энн-Маргрет не поладили, но я ничего подобного не заметил. Энн – приятная во всех отношениях, очень добрая, открытая и беззащитная. Я и слова дурного о ней не слышал. Да и Тони очень сердобольный и великодушный актер».

Часто сообщалось о споре, возникшем из-за нежелания Энн-Маргрет сниматься в постельной сцене с Корки (сцена, которая приведет их отношения к кризису). По сюжету, Корки, находящийся на пороге телевизионного успеха как чревовещатель, но потерявший контроль над демоническим Фэтсом, бежит за помощью к Пегги – объекту своих подростковых фантазий, которая теперь живет в распрекраснейшем домике в горах Катскилл. Будучи в ужасе от своего скучного брака, Пегги с удовольствием принимает Корки, но для любви уже поздно: Фэтс – у власти и вскоре спровоцирует убийства неравнодушного агента Корки и мужа Пегги.

По словам Хопкинса, он спокойно относился к съемкам в постельной сцене, чего не скажешь про Энн-Маргрет. Аттенборо давил на него, чтобы он скорее разобрался с этим, и, в конце концов, Энтони сказал Энн: «Ну давай же, нам платят огромные деньги, чтобы мы сняли все это, так что давай соберись». Энн-Маргрет сдалась, и они пошли в кровать (Хопкинс оставался в штанах, а Энн-Маргрет в нижнем белье), но, как заявляет Хопкинс, актриса «не уловила дух сцены». Наконец, к неудовольствию Аттенборо, Хопкинс огласил: «Да пошло оно все!» и ушел со съемочной площадки. После наставничества в кулуарах Хопкинс вернулся и закончил сцену, которая впоследствии окажется его и Энн-Маргрет самой сексуальной откровенной сценой на экране. После обнаженная грудь Энн-Маргрет стала предметом безрезультатного судебного разбирательства, когда актриса подала в суд на ежемесячный журнал «High Society» – самое пошлое и самое популярное завуалированно-порнографическое издание в Америке – за публикацию кадров из фильма, в которых была запечатлена ее голая грудь. Нью-йоркский судья Жерар Геттель отклонил ее иск в связи с тем, что «женщина в течение нескольких лет занимала умы многих фанатов кино, и она сама приняла решение исполнять роль раздетой».

«Думаю, Энн находилась в довольно уязвимом положении, когда мы снимали „Магию“, – говорит Эд Лоутер. – Она только оправилась после печально известного падения, когда она

сломала себе челюсть [несколькими годами ранее на озере Тахо[154] она упала с семиметровой сцены и получила множество травм], и я со своей стороны всячески старался ей не навредить каким бы то ни было образом. В сценарии, в нашем с ней большом эпизоде, я должен был ее ударить. Но Дики согласился, что это неразумно. Поэтому я просто швырнул ее на кровать». Лоутер признается, что Хопкинс как-то сказал ему: «Ох и намучился я с Энн», но добавляет: «У них были сильные сцены, они поддерживали друг друга в фильме. Это очень облегчало мне задачу». Эдриан Рейнольдс позже обсуждал с Аттенборо сложившееся разногласие, и Аттенборо ему сказал: «Да, мне нелегко пришлось с обоими», но попытался смягчить свои слова: «Я встретил Энн-Маргрет некоторое время спустя и понял, что она была невероятно застенчивым человеком. Да и Тони, в принципе, застенчивый. Поэтому я не сомневаюсь, что то была ситуация самого ужасного и сильного смущения».

Лоутер считал сопротивление Хопкинса выпивке и его чувство юмора бесценными качествами:

«Когда мы стали общаться, мы сблизились. Мы оба были большими фанатами кино, как, скажем, Боб Хоскинс. Так что большей частью мы разговаривали о великих звездах: Ланкастере, Кэгни, Боуги. Мы постоянно их пародировали, да и теперь бывает тоже, когда разговариваем по телефону, даже вот, к примеру, и сегодня. Тони говорил мне: „Ты знаешь, где жил Боуги, где его последний дом?» – „Конечно“, – отвечал я. – „О’кей, тогда где?“ – „На Мейплтон“, – отвечал я. – „О’кей, а где на Мейплтон, какой номер дома?“ – „Номер 234, Мейплтон“. И он восторгался. Это у нас общая черта. Большие фанаты больших людей. Помню, как однажды он мне рассказал, что только что ездил в Мейплтон, там он припарковал свой „кадиллак“ и сидел смотрел на дом Боуги, думая о всей радости, которую он нам подарил. Но в душе Хопкинс не был типажом звезды-позера. Он сказал мне: „Этот «кадиллак» – не я“. Это правда. Он был очень скромным, обычным парнем, который блестяще выполнял свою работу – действительно на высшем уровне. Я много занимался спортом. И вдруг до меня дошло: вот каким образом Тони блистает. У него невероятно живой ум, он как игрок с мячом. Ты придумываешь что-то и бросаешь в него, а он всегда подхватывает и всегда возвращает назад. И, возможно, именно это, а может, и нет, рождает великолепную актерскую игру, по крайней мере, уж точно делает великолепные фильмы».

По завершении фильма, говорит Лоутер, возлагались большие надежды на присуждение ряда премий. Многие, в особенности кинокомпания «Twentieth Century-Fox», которая

нашла скромные $3 000 000 на бюджет фильма, неожиданно решили рискнуть. Аттенборо считал, что Хопкинс «прорвался сквозь некий барьер и выполнил замечательную работу в фильме». Он рассказал одной американской газете: «Если его не номинируют на „Оскар“ как лучшего актера этого года, думаю, я буду даже больше разочарован, чем он». Компания «Fox» находилась в затруднительном положении. Шестизначная цифра бюджета предполагала покрыть расходы на промотуры по всему миру, включая Штаты, Европу и Японию. Во время вечеринки для прессы в казино отеля «Ritz» в Лондоне Хопкинс держал марионетку Фэтса на своих коленях (кукла выглядела как зловещий брат-близнец актера – черты ее лица были скопированы с Хопкинса) и разговаривал от ее имени. Издание «Films Illustrated» прокомментировало это таким образом: «Это выглядело так, как будто он искренне хочет быть где-то в другом месте, но он изящно задержался, чтобы принять поздравления по случаю его изумительного выступления. Он куда более спокойный, тихий и уверенный в себе, чем в его ранние годы – возможно, как следствие нескольких лет, проведенных в Америке, или женитьбы». Энн-Маргрет отсутствовала во время большей части пресс-тура. «Никто толком не мог понять почему», – написал «Films Illustrated». Но все единогласно сошлись в том, что она совершила не менее значимый прорыв. «Разве она не прелестна?» – настаивал Аттенборо, в то время как сын Джо Левина, занимавшийся кассовыми сборами, напомнил предвкушающей публике: «Она ходит так, как будто у нее шарикоподшипник в заднице».

«Магия» подарила Хопкинсу Америку, в 40 лет. Оставив незамеченным для оскаровской номинации, в отношении которой очень сложно оправдать последующую победу Джона Войта в средненьком фильме «Возвращение домой» («Coming Home»), Хопкинса номинировали на премию «Золотой глобус» («Golden Globe») и засыпали объемистыми рецензиями. Хотя Энн-Маргрет обогнала его по части популярности в прессе, такие журналисты, как Феликс Баркер и Александер Уолкер, тотчас, безоговорочно, отметили его зрелость и пожелали ему успеха. Даже Маргарет Хинксмен из «Daily Mail», на которую очень сложно произвести впечатление, оценила его работу, заключив: «Из-за его прекрасного исполнения бегут мурашки по коже; такого я никогда бы не ожидала от него увидеть».

Незамедлительным вознаграждением за работу должна была бы стать картина «Ганди» («Gandhi»). Теперь, после своих недавних успехов, включающих квазибританскую ленту с Джоном Уэйном «Брэнниган» («Brannigan»), Аттенборо был уверен, что ему

доверят американские деньги на его большую затею. Он обнял Хопкинса и, по словам последнего, сказал ему: «Настал наш час, Тони. Теперь мы снимем „Ганди“. Легко. С финансированием проблем не будет. Вот подожди, увидишь». Но Хопкинс колебался:

«Я поехал на оздоровительный курорт. Только что я отработал рекламный тур для „Магии“, а ведь раньше я никогда ничего такого не делал. В общем, я уехал в Мексику и просидел там под солнцем почти 10 дней, приобрел хорошую физическую форму (благодаря упражнениям), как вдруг стал впадать в ужасную депрессию. Я не мог понять, в чем дело. Все шло замечательно, а у меня – депрессия. Я бегом поднимался на гору, делал всякие упражнения и думал: „Ну что ж, впереди меня ожидает «Ганди»“. И вдруг, в один прекрасный день я посмотрел в зеркало и сказал: „Я не хочу сниматься в «Ганди»“. А потом подумал: „Нет, надо мыслить позитивно, пожалуйста!“ Но каждый раз, когда я смотрел в зеркало, этот настрой не срабатывал. Я представил себе ближайшее будущее и понял: „Я просто не выдержу целый год на этой дурацкой макробиотической диете. Я слишком люблю поесть. Я слишком люблю жизнь. Я наслаждаюсь жизнью. Сейчас я счастлив“».

Расхаживая по саду на Клируотер-Драйв, посещая дважды в неделю группу анонимных алкоголиков, Хопкинс вдруг расслабился. Он позвонил Бобу Палмеру – своей главной поддержке в группе анонимных алкоголиков. «Я хотел с ним посоветоваться. В общем, мы встретились, взяли по чашечке кофе, и я спросил: „Скажи, что ты думаешь по этому поводу: я собираюсь сняться в «Ганди» и это сводит меня с ума. Но я дал слово и, считаю, что не имею права отказаться“».

Палмер пошагово напомнил ему основные принципы кодекса их клуба:

– Спроси себя, Тони, не станет ли это началом твоей несчастливой жизни?

– Станет.

Шаг второй:

– Почему?

– Потому что он меня пугает. Я в ужасе. Я могу похудеть, но этого будет недостаточно. Им нужен индийский актер. Дики совершает ужасную ошибку.

– Ну тогда ты должен ему это сказать.

– Но я же обещал…

– Зачем становиться несчастным?

Худшим из всего этого была цепляющая преданность Аттенборо к образу Ганди в лице Хопкинса – звезды, которой он помог сформироваться. «Жаль, ты не видел пробы с Тони, – сказал

он Дэвиду Кастеллу. – Он сильно похудел, втягивал вот так щеки [показывает], а на голове у него был парик-лысина. Это было невероятно!»

Новый Энтони Хопкинс, с ощутимым самоконтролем, честный с самим собой, Энтони Хопкинс, который – как выяснится, совсем ненадолго – смог отделить Корки от Фэтса и найти оправдание своим поступкам, заговорил. Он прислушался к мудрому совету Палмера и позвонил агенту, а затем Аттенборо.

– Ричард, – сказал он прямо. – Я не могу. Ты должен найти кого-то другого, потому что я испорчу тебе фильм.

Как он расскажет позже, Аттенборо был шокирован, но к вопросу подошел с практической точки зрения. Он не возмутился, а уточнил:

– Почему, Тони?

– Потому что я погибну. Я поеду в Индию и буду мучиться из-за неполноценного питания, и либо я умру на фильме, либо разочарую тебя. Я не хочу ни того, ни другого. А если я тебя подведу, я никогда себе этого не прощу.

Хопкинс рассказал Тони Кроли: «Он прекрасно отреагировал. Он мне сказал: „Я понимаю; лишь бы тебе было спокойно“. Я осознал, что совершил самую ужасную ошибку. Я позволил вмешаться самолюбию. После „Магии“ он думал, что я смогу сделать все. И если бы я сыграл, думаю, это доказало бы, что я даже могу измениться внешне. Мне бы пришлось похудеть по крайней мере килограммов на двадцать. А я не могу. Я сложен как уэльский регбист, причем нападающий, и все тут».

Это было нечто больше, чем просто карьерное решение, это был полет души – он нашел себя. А Фэтс: он умер или уснул?

# Глава 12
# Бег в пустоту

«Это было черт-те что, катастрофа, кровавая бойня. У него врагов было по уши, но он молодец, я болел за него душой. Он страдал, он потерпел фиаско, он был предоставлен самому себе».

Джеймс Селлан Джоунс, руководитель драматургических проектов на телеканале «BBC», режиссер следующего после «Магии» проекта – блистательной пьесы Сартра «Кин» («Кеап») – говорит без злобы или оправданий, когда описывает свой опыт работы с Хопкинсом. Они встречались и раньше, в ресторане «Sardis», когда на Бродвее шла постановка «Эквуса» – тогда Джоунс говорил о планах для «BBC Plays» и, к слову, они отметили их общее с Хопкинсом уэльское происхождение.

«Мы встретились с ним как раз до его знаменитого лечения алкоголизма. Он не ел, не курил, не пил. Тогда он выглядел так себе, и я подумал, что он был на пике воздержания. Он сказал: „Да, да, давай“. „Кин“ Сартра был моим детищем. Я мечтал больше десяти лет поставить эту эксцентричную и заковыристую пьесу про Кина – легендарного, трагического актера XIX века. Я позвонил агенту Тони в Лос-Анджелес, который сказал [подражает протяжному произношению]: „Тони больше не интересуют роли для телевидения, он звезда кино“. Я подумал: „Хрен тебе“, и написал Тони длинное, эмоциональное письмо с изложением дела. Тони мне позвонил и сказал: „Никогда не слушай агентов“. А я ответил: „Ну что ж, ты знаешь, чего я хочу Я хочу, чтобы ты вернулся в Британию и поучаствовал в «Кине» для нас“. Он не колебался. Он просто сказал: „Хорошо“».

Это был импульсивный ответ, о котором оба потом пожалеют. «Кин» – эмоциональная пьеса об актере на грани краха. И это был в узком смысле продукт «BBC» (хотя Хопкинс не мог даже и предположить такое): производство, загнанное в «систему» и заполненное актерами, чья комфортная естественная среда была этой системой. Бюджет составлял 200 000 фунтов с репетиционным графиком в пять недель, а на съемку отводилась одна неделя. «Лучше и не могло все начинаться, – говорит Селлан Джоунс, сериалы и пьесы которого регулярно попадали в номинации на „Эмми“ и получали высокие рейтинги (он режиссировал среди прочих хитов „Сагу о Форсайтах“ („The Forsyte Saga“), на па́ру с Дэвидом Гилзом). – Но это был шаг назад. Взять хотя бы то, что Тони делал все это за очень небольшие деньги, что всегда является хорошим знаком,

поскольку говорит о заинтересованности проектом. По крайней мере, я так думал».

Как руководитель драматургических проектов Селлан Джоунс находился в любопытном положении, когда назначал продюсера – Дэвида Джонса, который фактически станет боссом всей постановки. «Дэвид – очень милый парень, и после него я собрал, как мне казалось, потрясающий состав актеров: Роберт Стивенс, игравший с Тони в „Национальном“, Сара Кестельман, Шери Лунги и молодой актер, на тот момент практически неопытный, по имени Джулиан Феллоуз». Хопкинс снял квартиру в Эрлс-Корте и целенаправленно – что, учитывая его прошлое, казалось весьма значительным событием, – ходил на репетиции в «Acton Hilton» (специально оборудованные «BBC» репетиционные залы в Норт-Эктоне), без сопровождения Дженни. «Дженни не было рядом, – говорит Селлан Джоунс. – Но в контексте той репетиционной атмосферы, вероятно, это не было столь необычным, хотя я слышал, что она была его правой рукой, которая очень бережно направляла его к исцелению от алкоголизма. В любом случае, „Acton Hilton“ гудел от усердной работы. Место было ужасным, но оно было наполнено энергетикой хороших людей, находившихся в творческом полете».

Первые дни игралось легко. Хопкинс, казалось, переварил воспоминания о своем былом английском опыте и явно наслаждался духом товарищества. Затем, в мгновение ока, мир рухнул.

«Мы сидели за столом и прорабатывали текст, а Дайана Ригг сидела за другим столом, репетируя греческие трагедии. Тони был в хорошем настроении, как вдруг Ди громко отпустила какие-то критические замечания в его адрес. Тони подумалось, что он услышал: „Есть тут одна сволочь, которая бросила «Национальный»“. И это во всеуслышание. Он был раздавлен. Реакция была неожиданной. Он не стал давать отпор и не распсиховался. Но все изменилось. Я лично думал, что все актеры хорошо сплотились вокруг него, но не уверен, что он ответил им тем же. Губительная реакция последовала незамедлительно. С того самого момента он сник. Вот оно: он вернулся из Америки со своими победами, с забытым прошлым, но оно все проявилось, чтобы нанести ему удар. Наши с ним отношения переменились. Всегда чувствуешь, когда отношения между режиссером и актером портятся. Взгляд становится стеклянным… и это говорит о смуте».

Хопкинс продолжил посещать репетиции, однако ярость была безгранична. Он избегал общества Селлана Джоунса, спорил по мелочам, издергал Шери Лунги бесконечными советами о том,

как нужно изменить ее роль.

«Это был сущий ад. Я не мог до него достучаться. Он забивался в угол и выдавал нам нечленораздельное выступление, уставившись в пол. Он сделал себя изгоем, или, может, он решил, что он им стал. Я очень беспокоился, потому что видел, что он находится в опасном положении и может утратить те добрые отношения, которые успели сложиться с этими замечательными актерами. Они явно портились. Терпение Боба Стивенса лопнуло. В этом плане они не поладили. Все были как на иголках, за исключением молодого Джулиана Феллоуза, который на тот момент был неопытным, очень фанател и бесконечно преклонялся перед так называемыми „звездами“. Джулиан поддерживал Тони, за что впоследствии был вознагражден дружбой с ним».

В опубликованных воспоминаниях Феллоуза и Хопкинса о «Кине» во всем виновата была система, или, как ее называет Феллоуз, «банда». Позже Хопкинс пояснил: «Джим не продумал „Кина“. Он не подготовился должным образом, и в этом была проблема».

С глубоким снисходительным вздохом Селлан Джоунс опровергает его слова: «Дело не в этом. Я десять лет готовился к „Ки́ну“ что немного дольше, чем Тони».

По мере того как приближалась съемочная неделя, Селлан Джоунс помешался на том, как бы ему вытащить из Тони нормальную игру.

«Я не хотел его бранить, я хотел отнестись к нему с пониманием и подтолкнуть его. В общем, я позвал в качестве зрителей операторов и осветителей, всех до одного, и заставил актеров репетировать перед ними. Как я и ожидал, постановка была отвратительной, поэтому я собрал их всех вместе и сказал: „Слушайте, они [операторы] такие же творческие люди, как и вы. Какого черта вы о себе возомнили, предлагая их вниманию менее чем хорошее представление? Мы в долгу перед ними за их любезность“. И тут Тони сказал: „Все, с меня хватит. Я ухожу“. И он ушел. Он нас бросил».

Селлан Джоунс, знаменитый, как и Роберт Уайз, своим легким характером и непринужденным режиссерским стилем, был вынужден применить хитрый прием и собрал всю труппу. «Я сказал им: „Так, у нас проблема. Очевидно, что без него у нас ничего не получится, поэтому давайте на сегодня мы закончим съемку, а я поеду к нему на квартиру и уговорю его вернуться“».

Роберт Стивенс, который был старше Хопкинса на несколько лет, и слышать об этом не хотел.

– Нет, не поедешь! Ты не будешь унижаться перед этим

шантажистом.

– Ой, да ладно, – сказал Селлан Джоунс. – Я не гордый. Шоу должно продолжаться… так что…

– Замолчи! – заорал Стивенс. – Если кто-то и должен влезть в это, то пусть это буду я.

Проигнорировав протест Селлана Джоунса, Стивенс поехал в Эрлс-Корт и «сделал то, что нужно было сделать». На следующий день Хопкинс вернулся, но по-прежнему угрюмый. «Та же старая песня, бормотание, желание изменить каждую долбаную деталь. Мне его было безумно жаль. Он испытывал такие страдания, такое смущение, и он с ними внутренне боролся. Он отдалился от друзей так же, как пытался отдалиться от своих недругов».

Прошло несколько напряженных дней, а потом Хопкинс ушел снова, негодуя из-за настойчивых требований Селлана Джоунса относительно одного маленького эпизода.

«Тогда все как один актеры восстали против него. Это было ужасно, но неизбежно. Боб Стивенс был очень, очень зол, и только режиссер смог удержать всех вместе на сцене и заставить связно исполнить эпизод. Я знаю, что Тони сказал, что не любит режиссеров. Но это чепуха. Все актеры так говорят. Мой большой друг Сирил Кьюсак, которого я знаю двадцать лет и коего обожаю, все время это говорил. Тем не менее он периодически таскал у меня всякие разности, чтобы использовать это в своих постановках. Актерам нужны режиссеры, как и режиссерам нужны актеры. Тони просто рисовался, когда говорил это. Однако это было нечто большее, чем конфликт „режиссер – актер“. Тут речь шла об уничижительной ране. У нас был такой превосходный состав актеров. Да, „Acton Hilton“ был как маленькая пристройка при „Национальном“, со всеми бывшими из него актерами. Но именно это и убивало нас. Тони не мог справиться со своими воспоминаниями, и, конечно, не мог справиться с присутствием Ди Ригг. Когда ее не было, у нас все шло отлично. И поскольку так уж сложилось, ни один режиссер не смог бы изменить ситуацию!»

Эхо событий только добавило новых переживаний. В «Daily Express» Розали Хорнер, которая, очевидно, разговаривала с актерами из съемочной группы, сообщила, что «пьеса принесла больше эмоциональных травм и проблем», чем какая-либо из остальных постановок с участием Хопкинса. «Он горячился и орал, чувствовал свою слабость из-за отчаяния». Хопкинс ей признался: «Актерство сводит меня с ума. Оно меня уже достало. Эта роль делает из меня психа. Это просто нереально тяжелая работа. Это самая эмоционально выматывающая роль, которая когда-либо мне доставалась. Кин не видит разницы между

реальностью и тем, что происходит на сцене. Думаю, что мы с ним в чем-то похожи. Он – один из величайших актеров своего времени, а по совместительству хронический алкоголик, который умирает в 43 года сломленным человеком. Обычно мне попадаются роли такого рода психанутых, неуправляемых персонажей. Но это чрезвычайно изматывает».

Горечь обиды не скрывалась. Виноваты были система, «банда», «BBC». Во время интервью для газеты «Los Angeles Times» он сказал Сесилу Смиту: «В последний вечер съемок люди все время поглядывали на часы. Мне сказали, что, если мы не закончим к десяти, у нас будут неприятности. Была одна сцена, которую нам пришлось переснимать несколько раз, а время истекало. Все ужасно паниковали. Это чувствовалось. Мы отсняли сцену и закончили без двух минут десять. И лишь потом мне рассказали, что если бы мы не уложились в отведенное время, нам бы пришлось ждать три месяца, чтобы вновь попасть на студию и переснять эпизод».

Как говорит Селлан Джоунс, реальность оказалась жестокой – «неумело состряпанной, плохой работой, черт-те чем, что американские составители телепрограмм еще и усугубили ситуацию, урезав фильм под общее расписание телеканала, тем самым лишив его всего хорошего, что в нем было». Плюсом – небольшим – стали моментные вкрапления магии (в буквальном смысле, поскольку Хопкинс применил некоторые приемы ловкости рук, которым он обучился во время съемок «Магии»), когда «зычный, уэльский голос привел „Кина“ в оперу». Селлану Джоунсу больше всего понравился эпизод, записанный в театре «Regency Theatre» в городе Бери-Сент-Эдмендсе, где Кин декламирует «Отелло».

«Как по мне, это было шедеврально, гениально. Тони был в черных трико, с вычерненным лицом, показывал какие-то магические штуки, и это привело нас всех в восторг. Понравилось даже Бобу Стивенсу. Через какое-то время Тони сыграл „Отелло“ на телевидении, у режиссера Джонатана Миллера, и я подумал, что его недооценили, или – неверно оценили. Я считал, как и многие из нас, что „Отелло“ Кина был лучшим. В те моменты, когда Тони действительно отдавался „Кину“, он был гениален. Но возможно, „Кин“ действительно был безумием, и, возможно, все это касалось слишком болезненной темы».

Критик Роджер Льюис написал: «Кин из пьесы Сартра сокрушается, что как актер он ничто, что он лишь модник и граммофон, и он крещен штормом». Шторм по пьесе – это дегенерация Кина как человеческого существа, поддавшегося особенностям своего характера и сохранившего способность

чувствовать в погоне за сенсацией и славой. «У меня ничего нет, – говорит бедный, затравленный Кин. – Ничто меня здесь не держит. Все временно; день за днем я проживаю первоклассный обман». Но Льюис подмечает: «Отчуждение Кина – это его хладнокровие: актер не обременен скучной действительностью. Отказываясь выплатить долги, он освобождается от ответственности за имущество. Он хочет сделать сакраментальным свой тупой аскетизм, свою несклонность принадлежать своим вещам». «Я священник, – говорит Кин, – и каждый вечер я служу мессу». Тогда получается, театральная игра – это жертва на алтаре его собственной личности.

Нечто подобное, видимо, происходило и с Хопкинсом, который, безо всяких сомнений, открыл в себе актера, нераздельного от всего остального, и чьи искания продолжались – с одержимостью, почти мазохистски, – с тем чтобы найти ключ к своему характеру и мотивациям; который явно заплатил свою цену; который также нуждался в своеобразном аскетизме и страданиях, в священном почитании. По мнению Джона Моффатта, Хопкинсу «вероятно, было легко играть Кина, потому что его актерский типаж схож с Эдмундом Кином, он великая иллюзия, нестандартный актер». Такое умозаключение подразумевает внутреннее непостоянство, что, собственно, и наблюдалось в Хопкинсе – теперь еще больше, чем когда-либо. Скорое возвращение в Британию по пятам возможного голливудского признания – нет, по пятам той жизненно важной, умиротворяющей решительности – стало наихудшей ошибкой. Он был уязвим, по-прежнему понимал и принимал необходимость посещения группы анонимных алкоголиков и ее наставлений; по-прежнему во многом рисковал. Получив дополнительный опыт после копирования Кина, после игры, в которую играл Хопкинс, как в противовес жизни, и после оглушительного провала Кина – в итоге три месяца рискованной затеи раздавили его и, вполне возможно, ранили подающего надежды зародыша, Корки, рационалиста, юношу до грехопадения.

Растерянный, Хопкинс вернулся к затяжному, мучительному периоду безработицы в Лос-Анджелесе, будучи нацеленным только на одно: оставаться трезвым. Один актер, знавший его, рассказывает:

«Он был очень расстроен и потерян. Не раз Тони впадал в безумство. Он это и сам признает. Во время „Эквуса“ Декстер говорил об этом. Во время „Бункера“ („The Bunker“) режиссер Джордж Шефер тоже признавал это. Позже, во время игры в „Правде“, Хопкинс сам говорил режиссеру Дэвиду Хэю, что спятил. Что ж, тогда он безумствовал. И злился. Очень злился…

что проявлялось в его диком поведении. Он был резок и груб. Уходил из комнаты посреди разговора. Был совершенно безразличен к окружавшим его людям. Не брился, плевать на все хотел. Он почти не покидал свой дом на Клируотер. Играл на фортепиано, которое приобрела ему Дженни, и кормил кошек. Его называли чудаком, и, за исключением Боба Палмера, Нэнси, Джулиана Феллоуза и его жены, Дэвида и Полы Свифтов и их семьи, у него не было друзей. Между ним и реальным миром лежала огромная пропасть».

Апатичный и злобный, но – о, чудо! – все еще завсегдатай группы анонимных алкоголиков, Хопкинс кое-как пришел к сырой и бессмысленной роли Просперо в постановке Джона Хирша «Буря», в лос-анджелесском театре «Mark Taper Forum» (с вычурным зрительным залом в комплексе Музыкального центра, который Хопкинс насмешливо прозвал плодом «чрезмерного увлечения дорогостоящим строительством»). Джеймс Дулиттл попытался осторожно его образумить: «Я сказал ему, что ничего не получится. Я не верил в эту затею ни секунды и подумал, что ему следовало бы разработать лучшую стратегию, перенося пьесу на сцену. Я расстроился, что между нами не развилось лучшее партнерство, но он с дьявольским упорством добивался этого треклятого Шекспира, намереваясь придать ему определенный вид, превзойти его. Я думал, что он не успокоится, пока не поставит успешного „Гамлета“ или „Макбета“, поэтому я отстранился».

Джудит Сирл смотрела игру с разочарованием: он был куда лучшим актером, чем продемонстрировала его роль Просперо. Казалось, он все еще «пытается пробиться сквозь стену самопонимания», но на этот раз он работал в соответствии с постановкой. На свой обычный манер он выбрал ближайшую мишень: Хирша.

«Мне не хватает терпения с режиссерами. Я уже все перепробовал. Я был вежлив. Я делал это, делал то. Но мне попадались отвратительные режиссеры, и с самым худшим я работал в „Буре“. Просто кошмарный человек… который сделал ужасную постановку. Расфуфыренную, сверхнавороченную. Он выдвигал бредовые идеи. Он был очень хорошим собеседником, и я купился на это в первые неделю-две. Но что он в действительности делал, так это поражал нас своим колоссальным интеллектом. А на самом деле это был не интеллект. Он сравнил „Ад“ Данте с „Бурей“. И „Илиаду“. А они совсем не похожи. Он был высокомерным и педантичным. И был склонен вмешиваться в развитие сюжета, что худшее из всех грехов».

Помимо этого он также был самым подходящим отрезвляющим испытанием, которое Хопкинс только мог найти, стимулом против инертности серьезной депрессии. Он плыл по обломкам своего недавнего рефлексивного прорыва: контроля своего актерского мастерства с помощью режиссера. В многообразии общих проблем, эта заключала в себе наименьшее количество страхов. Всего три недели репетиций ушло на «Бурю», «потому что организаторы хотели поскорее вернуть вложенные деньги». И стало ясно, что постановка была сделана на нулевом уровне, игралась, как охарактеризовал это Джеймс Дулиттл, «с самого начала для жалостливо пустых залов». Хопкинс вызывающе изолировался от теоретизирований Хирша и убедил Стефани Зимбалист, исполняющую роль Миранды, репетировать с ним вдвоем, чтобы найти альтернативный смысл произведения. Хирш воспротивился, но, по словам одной актрисы, Хопкинс «довольно-таки грубо швырнул ему полотенце в лицо и сказал: „Я тут режиссер. Либо по-моему, либо никак“». Позже Хопкинс признался: «Я собирался делать все сам, по-своему, не перебивая чьи-нибудь излияния на сцене. Я хотел собрать вместе свой собственный спектакль и вырастить его».

Зимбалист, по словам Хопкинса, сначала его поддержала, а потом отступила. «Кончилось все тем, что она обозвала меня ублюдком. Она сказала: „Ты чудовище“. А я ответил: „Да, и будет еще хуже, потому что я хочу сделать все правильно“. Она заявила, что ей все равно. А я сказал: „Что ж, есть куча девушек, желающих сыграть эту роль. Так что либо работай, либо позволь кому-то другому сделать это. Если не собираешься играть хорошо, вали отсюда“». Зимбалист держалась – не то чтобы слишком много крови пролилось, поскольку постановка длилась всего несколько недель, – и Хопкинс отметил для себя личную победу духа и мастерства. «Для меня все получилось, и это осело у меня в голове, что я могу быть режиссером… что у меня есть задатки быть режиссером».

Его неуживчивость сдерживала его перед лицом ужасных публикаций (хуже то, что их было именно что несколько), но она не помогла ему, когда он вернулся домой к Дженни и хранившему молчание телефону. Раны его уверенности в себе теперь были зримы в связке противоречивых решений и потоке новых ссор в семье. В течение восьми месяцев у него не было работы, за небольшим исключением – «Бури», и он был почти на грани того, чтобы уйти из бизнеса. Один журналист, по совместительству публицист киностудии, говорит:

«Он вел себя в глупо эгоистичной манере бывшего чемпиона тяжеловеса. На самом деле, он мне напомнил боксера, с рыбьими

глазами и толстой шеей, и ощущением нависшей над тобой угрозы, когда ты с ним разговариваешь. Он говорил исключительно только о кино, серьезно. Все остальное было под запретом. Поддерживал ли он дочь в Англии? Я этого так и не узнал. К нему никогда не подберешься близко. И никто еще этого не смог. Однако его терпение в желании стать звездой истощалось, и он хотел сменить своих агентов, что он и сделал. Он хотел, чтобы все агенты работали на него, делали его звездой. Не завтра. Сейчас! Сегодня!»

Когда он работал в «Буре», появилось лучшее предложение сняться в кино со времен «Магии»: главная роль в крупнобюджетном фильме «Остров» («The Island») – экранизации современной пиратской возни по сценарию Питера Бенчли (автора «Челюстей»), которая в конце концов сделает звездой Майкла Кейна. Хопкинс рассказал Тони Кроли: «Ричард Занук позвонил моему агенту и спросил: „Где Хопкинс? Мне нужен Хопкинс“. Агент ответил: „Он занят в пьесе“. Занук сказал: „Тогда забирай его оттуда. Какого черта он вообще занимается этой пьесой? Он что, больной?“ Но я не стал бы участвовать. Я умышленно не выставлялся, чтобы побыть недоступным, но Голливуд этого не понимал». [ «Остров» режиссера Майкла Ритчи для студии «Universal» стал 8-миллионным провалом, тем не менее Кейн заработал 650 000 фунтов.]

Как результат – еще несколько месяцев радужного безделья и жалкой симуляции, что он снова занимается своей физической подготовкой. Он понемногу бегал трусцой, гулял по пляжу и по привычке воевал с Дженни.

«Наконец, в полном бессилии, я сидел как-то в саду, смотрел на солнце и думал:,Дто, черт возьми, происходит? Вместо того чтобы обратить весь свой гнев на себя, я сливаю его на Дженни и агента“. В общем, я сказал последнему: „Найди мне что-нибудь. Хоть что-нибудь!“ Была одна штука, которая шла по вечернему телевидению, она была ужасной, но я готов был согласиться. Я позвонил своему другу, который работал на шоу, и спросил: „Можешь подобрать что-нибудь для меня?“ Меня грызла извращенная тоска, я думал о том, что готов даже поунижаться. Я покажу им, насколько униженным могу быть. Это действительно было похоже на затянувшуюся истерику, как когда у ребенка отнимают игрушки. Я говорил себе: „Я не буду сейчас играть, потому что со мной несправедливо обошлись“».

Но даже пребывая в такой глубокой депрессии, будучи неизолированным от выпивки, никакого умаления его эго не наблюдалось. Когда он пересматривал этот свой кризис (с журналистом Тони Кроли, как и везде), он постоянно и едва

ощутимо напоминал себе о сходстве с Бёртоном, Оливье, Гилгудом и Брандо. Когда он говорил об актерстве, его аллюзии всегда сводились к ним, и, соответственно, во время обеденных бесед или бесед для влиятельных профессиональных изданий, его имя все еще стояло рядом с их именами. Пусть его неправильно понимали и не использовали должным образом как актера, он был все еще жизнеспособным (хотя, как он настаивал, и недооцененным) артистом, который был свято привержен принципам Великой игры.

Новый шанс к возрождению – именно в это превратилась его карьера: бесконечную серию коллапсов и возрождений, – появился в псевдобританской постановке режиссера-бунтаря Дэвида Линча с составом актеров из авангардной солянки британского типа. «Человек-слон» («The Elephant Man») – реальная история о социальной трагедии, рассказанная с сочувствием к уроду (вплоть до плавных границ черно-белой съемки, напоминающей незабываемого «Франкенштейна» («Frankenstein») Джеймса Уэйла), которая, как это могло показаться, начала свою жизнь нелепо, в руках комика Мела Брукса. Постоянный сопродюсер Брукса Джонатан Сэнгер купил права на фильм, как только прочел специфический (не имеющий полномочий) сценарий Эрика Бергрена и Криса Де Вора. В качестве первоисточника писатели взяли врачебную автобиографию сэра Фредерика Тривса «Человек-слон и другие воспоминания» («The Elephant Man and Other Reminiscences»), которая вышла в свет в 1923 году Тривс служил хирургом в Лондоне, был посвящен в рыцари Эдуардом VII и прославился тем, что взял под опеку Джона Меррика – смышленого, нищего молодого человека, обезображенного нейрофиброматозом[155] и предопределенного судьбой на роль урода в цирковом шоу.

По рекоменации Сэнгера, Брукс сразу согласился организовать постановку, снятую правдиво, «в особом стиле», в лондонской обстановке, добиваясь высокого качества уникального, большего, чем просто коммерческое, кино, в которое, как напишет один критик, «планировалось взять на роль Меррика Джона Траволту, а на роль Тривса – Дастина Хоффмана». Брукс и Сэнгер раскинули широкие сети и поймали всех из своего списка предпочтений: Линча, который только что срежиссировал свой перспективный и необычайно жуткий дебютный черно-белый фильм «Голова-ластик» («Eraserhead»); Джона Хёрта, номинированного на «Оскар» годом ранее за «Полуночный экспресс» («Midnight Express»), Джона Гилгуда, Уэнди Хиллера и Энтони Хопкинса. Хопкинс сказал, что поначалу немного сомневался, поскольку уже договорился о работе на

телевидении, но упустить такое предложение было жалко. В представлении продюсера Хёрт должен был играть Меррика (хотя он на 13 лет старше оригинала), а Хопкинс – Тривса. Фильм пытался раскрыть правду, показать сострадание, понимание ужасов и нравов того времени. Он далек от современной коммерческой халтуры, далек от того, что Хопкинс называл «обычным фуфлом с отвратным набором актеров».

С самого начала «Человек-слон» показался Хопкинсу странным, почти сюрреалистичным опытом, но также и самым благоприятным шансом исследовать собственное актерское мастерство в области кино. Первоначально были кое-какие проблемы с Линчем. Хопкинс на первых порах описал режиссера как «нервного», признал наличие конфликтов и стычек. Склонность Линча носить чудаковатую одежду (высокую коричневую шляпу, накидку в стиле Дракулы и кроссовки) раздражала его, как и его резкая манера руководить. Хопкинс сам решил, что нужно отрастить бороду, чтобы походить на джентльмена викторианской эпохи. В первый день на съемочной площадке на натуре, в лондонском доке – Хопкинс был с Дженни под боком – Линч приказал сбрить бороду. «Не связывайся с Дэвидом, – посоветовал оператор. – Он не агрессивный, но у него хорошая память». Он был молод, новичок, а Хопкинс считал себя уже тертым калачом. Однако это не никак не волновало Дэвида, и он «не был впечатлен всей этой чепухой про британскую старую школу». Но, так или иначе, борода осталась.

Хопкинс предложил Сэнгеру намекнуть Линчу: «Может, скажешь ему, почему бы ему не снять уже эту чертову шляпу и перестать играть в режиссера, а лучше начать хорошо режиссировать!» Позже Хопкинс признался, что его злость была не по адресу, что Линч «был одним из самых приятных режиссеров, с которыми ему приходилось работать».

Тем не менее, в таком переменчивом настроении каждое небольшое затруднение воспринималось как холокост. Режиссерский подход Линча заключался в тихом самоанализе, в неторопливой подаче фильма, искусном движении камеры. Хопкинс воспринимал это как личное оскорбление, «скорее как высокомерную нехватку общения». На этот раз ссоры быстро угасали, но Хопкинс сказал Тони Кроли, что они с режиссером «согласовывали расхождения» в интерпретациях некоторых сцен и, что важно, восьминедельные съемки превратились в «небольшое уединенное путешествие». Это путешествие, опять-таки, принесло ему продуманное преобразование его стиля игры в кино. За время интервью, которое Тони Кроли назвал «самым долгим, самым лучшим (или вторым по счету самым лучшим

после Клинта Иствуда) в его карьере киножурналиста» и которое, к слову, проходило на съемочной площадке фильма в «Lee International Studios» 27 ноября 1979 года, Хопкинс кропотливо проанализировал основу своего ремесла. Кроли вспоминает:

«Мы общались пять или шесть часов, во время ланча – рыба для него и стейк для меня, платил он, – и он открылся с самой привлекательной стороны. Пока мы разговаривали, он заходил и выходил из своей гримерной по мере того, как отыгрывал сцены с Гилгудом (одетый в сюртук, с бородой, типично чеховский герой, с большой проседью в волосах). Его комната была завалена актерскими штучками и разного рода предметами для поддержания здоровья: повсюду стоял мед, медно-лимонная микстура от кашля „Veno“, мед „Gale's“[156], глазные капли „Визин“; на туалетном столике лежали золотые часы „Gucci“. Когда он не работал, то носил кроссовки, и сказал, что на данный момент все это – часть его здорового образа жизни. В то утро он пробежал почти пять километров вдоль набережной. В предыдущий понедельник, по его словам, – семь километров. Он бежал по Чейн-Роу и до Стрэнда, вдоль набережной, в сторону Биг-Бена, Вестминстерского моста и до моста Ватерлоо, по мосту и назад по Стрэнду – и все это в пять утра. Его жена говорила, что он псих».

По мере того как Хопкинс извинялся и удалялся, а потом возвращался со съемки, Кроли наблюдал всю напряженность происходящих споров с режиссером, а также общую атмосферу процесса. «На вид доброжелательный», записал Кроли в своем блокноте. Однако, что примечательно, «заворожен актерским ремеслом». У Линча, возможно, были другие соображения, но Хопкинс имел четкое представление, каким должен быть доктор Тривс:

«Это замечательное произведение, один из лучших проектов, в которых мне приходилось участвовать, я многое узнал о себе самом. Я понял, как быть простым настолько, насколько это возможно. Фактически – просто говорить свой текст. Честно проиграть ситуацию и найти золотую середину. В этой роли можно было бы очень легко разгуляться, фонтанируя фальшивыми эмоциями. Тривс, к примеру, заботится о Человеке-слоне и временами сам становится жертвой. Он забирает его домой и обеспечивает всем необходимым. И так возникает желание играть заботливого человека на протяжении всего фильма. Но все на самом деле совсем не так. Думаю, бывают моменты, когда он практически ненавидит Человека-слона. Как-то мы обсуждали детали с режиссером и чуть не поссорились из-за настолько буквального восприятия ситуации. Он предполагал,

что раз я забочусь о Человеке-слоне, я должен все время иметь теплый, мягкий взгляд, когда играю. Но когда мы снимали „Войну и мир“ для „BBC“, я запомнил сцену, где старый крестьянин Платон Каратаев умирает во время отступления из Москвы. Я обратился к Толстому, он описывает реакцию Пьера как отвращение и злость, поскольку умирает старый человек. Пьер толкает телегу и слышит собачий вой, раздающийся эхом, а потом умирает Платон. Когда читаешь это, хочется плакать. Он писал, что единственное, о чем думал Пьер, это сколько километров до ближайшего города и как он хочет, чтобы собака перестала выть. И я думаю, что похожие моменты будут и в, Человеке-слоне“. Все, что я пытаюсь сделать, так это постепенно ввести все это в Тривса, при этом чересчур не усложнив из-за этого его образ. Можно легко впасть в обобщение, а Станиславский всегда говорил: „Избегайте обобщения“».

И хотя он особо не изучал суть темы, по его словам, он прочел книгу Тривса (в отличие от Джона Хёрта). Однако он не считал хорошей идеей заниматься излишними изысканиями: «Потому что это может угнетать». Вместо этого внимание сосредотачивалось на том, чтобы переложить «реальность» на пленку.

«Богарт вообще сказал: „Актерство – это опыт и нечто дорогое сердцу, что сокрыто от глаз“. В „Деловеке-слоне“ сюжет довольно-таки прост, поэтому особенно многого ты с ним не сделаешь. Тривс забирает Человека-слона, кладет его в больницу, сталкивается с некоторым сопротивлением и – собственно, все. Так что ты находишь ситуацию и отвечаешь на нее внутренним голосом, чутьем. Например, допустим, что сюда вдруг приходит человек и начинает стрелять по всему бару из автомата и убивает бармена. Мне не придется изображать ужас. Переложите эту ситуацию в кино, мне и там ничего не придется делать. Я буду сидеть тут и… ничего не делать. Остальное доделает зритель. Возьмем сегодняшнюю сцену, она короткая, но с драматическим переломным моментом. Они находят Меррека [который пропал из больницы и которого насильно сделали участником шоу уродов], и проблема решена. Далее следует съемка моего лица крупным планом, когда я сижу за столом и читаю. Кто-то входит и сообщает: „Все нормально, его нашли“. Лицо безучастное. А если кто-то заходит в дверь и говорит: „Аятолла разбомбил Нью-Йорк“, то буйная реакция, типа: „ЧТО?!“ – это плохая игра. Компьютер работает быстрее любого мозга. Мозгу нужно время. Но беда в том, что режиссер всегда хочет, чтобы ты показал больше. Им всегда нужно, чтобы ты действовал. Но это неправильно. Как только ты покажешь им больше – это уже

плохая игра».

Когда Хопкинс проанализировал свой «принцип» игры, Кроли напомнил ему об их предыдущем совместном долгом интервью во время съемок фильма «Когда пробьет 8 склянок» и попросил актера прокомментировать, насколько, как он считает, он вырос в личностном и артистическом плане.

«Думаю, я оценил „8 склянок“ и понял, что это хороший фильм, но я испытываю к нему некоторую неприязнь. Поскольку я хотел быть более серьезным актером. Но теперь, десять лет спустя, пожалуй, я чувствую себя более уверенным, так как за плечами уже большой опыт. Кажется, это Джон Декстер сказал мне: „Выкладывайся!“ Он очень суровый режиссер, но это было одним из его приемов: просто выкладываться. На самом деле, я больше не обращаю внимания на режиссеров. Актеры всегда несут ответственность за все, что они делают. Думаю, так и должно быть. Я перестал постоянно со всем соглашаться. Мне больше не нравится быть любезным. Раньше я так жаждал одобрения, что был готов на все, лишь бы избежать конфликтов. А сейчас меня это мало волнует. Я по-прежнему не чувствую себя спокойным или уверенным, просто сейчас говорю: „Я не согласен“. А раньше, после „8 склянок“ или „Национального“, я боялся это говорить. Тогда я ошибочно копил в себе все свое негодование, а потом взрывался. А это очень сбивает с толку, да и просто нечестно. То же самое произошло в прошлом году в „Кине“. Это послужило мне большим уроком. Теперь я так не делаю».

Когда Кроли спросил про пьянство, Хопкинс так же спокойно заключил: это в прошлом.

«Я женат, счастлив в браке и, думаю, покончил со своим кризисом. Я пережил нелегкие времена, прошел тернистый путь. Я всегда стремился быть, как эта компашка из „Ройал-Корта“. „The Angry Brigade“[157]. Безжалостная кучка людей. Я думал, что единственный способ преуспеть, значит быть безжалостным и злым, пихать людей в барах и напиваться. Но большинство таких людей уже мертвы или нетрудоспособны. Я говорю это со смирением и признательностью, потому что понял, что совсем необязательно быть таким. Я очень скучный и веду спокойную жизнь».

Хотя Кроли находил подтверждение тому, что Хопкинс «добивался положительных результатов в желании сильно измениться, укротить свой нрав», оставались неразгаданными некоторые противоречия. И пусть он ручался за свое спокойствие – по факту он пребывал в продолжающемся смятении, и Пета Баркер, которая к тому времени возобновила с ним

непринужденное общение (как правило, по телефону), является живым свидетелем его извечного навязчивого желания завоевать английский театр. По словам Баркер, она убедила его вернуться в «Национальный» с тем, чтобы «получить рыцарское звание», и вскоре после этого он действительно возвращается, чтобы сыграть в таких работах, как: «На пустынной дороге» («The Lonely Road»), «Правда» («Pravda») и «Король Лир» («King Lear»). К разочарованию Хопкинса – но тем не менее, – его наградили (это только поначалу) лишь орденом Британской империи в честь празднования дня рождения королевы. Баркер говорит, они всегда шутили: «Только рыцарство, не меньше».

Несмотря на храброе лицо, состроенное для Кроли, да и для прессы в целом, когда завершились съемки «Человека-слона», Хопкинс уже скользил по наклонной, держа курс, как он сам скажет позже, на «очередное мрачное время, которое продлится больше полугода». К его восторгу – неважно, господство это или компромисс, – окончательный монтаж «Человека-слона» Линча с его изысканной размеренностью, выразительно снятым Фредди Фрэнсисом повествованием, дополненным незабываемой музыкой Джона Морриса, стал воплощением одной из самых лучших его кинороле́й на сегодняшний день. Снискав всеобщее признание – фильм получил восемь номинаций на «Оскар» (к слову, ни одной для Хопкинса), три премии Британской академии (ушли Хёрту в номинациях за «Лучший фильм» и за «Лучшие декорации») и многочисленные менее значимые упоминания по всему миру, – фильм поднял Хопкинса в глазах топовых критиков. Полин Каэл никогда особо не любила Хопкинса, считая его, как считали почти все недоброжелательные рецензенты, манерным и дерганым. В одном ревью она написала: «Хопкинс никогда не поражает своим талантом вас, он поражает своим талантом лично себя». Но здесь она сделала снисхождение: «Джон Хёрт и Энтони Хопкинс – оба специалисты по мазохизму – должно быть, пропустили сквозь себя столько эмоций, что фильм смотрится на одном дыхании. Но Хопкинс продемонстрировал неожиданно живое, весьма многогранное исполнение, такое, вслед за которым рождается уважение к актеру».

Тем не менее нетерпимость Хопкинса к принципу «Выкладывайся!» мотивировала его, и он согласился на серию высокооплачиваемых, но менее подкрепляющих авторитет ролей на американском телевидении. Казалось, он перенял философию выживания Джона Гилгуда:

«Гилгуду – семьдесят пять, и я думаю, что он только молодеет. Я хочу так же продолжать активно работать, как и он. Он мне рассказал: „Я собираюсь в Будапешт сниматься в кино. Не

знаю, что за роль, но мне сказали, что она ужасно хороша“. Он делает это ради денег и потому, что может путешествовать по всему миру. И он по-прежнему вызывает уважение как один из великих англоговорящих актеров мира. Думаю, в какой-то момент, десять или двенадцать лет назад, он решил для себя, что будет идти в ногу со временем. То есть его не всегда волнует качество текста, и, думаю, это правильно. Это как когда меня спросили в Университете Орегона, куда я ездил с промотуром: „Почему вы снялись в «Магии»“? Я ответил: „Чтобы заплатить по счетам“. Теперь у меня год расписан наперед, чему я очень рад. Знаю, что подобные сценарии это не „Король Лир“, но они нормальные, и я получу море удовольствия».

Пыл в нем, однако, не умерится. Друзьям он говорил о жемчужинах, которые ожидают его в перспективе: Дэвид Лин позвонил ему и предложил сыграть Капитана Блая в фильме удлиненного сеанса, основанном на реальных событиях о мятеже на «Баунти». До этого должна была быть экранизация Д. Г. Лоуренса «Служитель любви» («Priest of Love») – «по плану снимаемая летом, с Лив Ульманн»; после этого фильм с его кумиром Бетт Дэйвис. Ни один из них тотчас не осуществился (хотя «Служитель любви» был снят, в главной роли с Иэном МакКелленом), а взамен вышли «Смена сезонов» («A Change of Seasons»), неуверенное средство самовыражения Бо Дерек для «Columbia», и ряд мини-сериалов, благодаря которым он увидел Париж, Мэн, Афины, Родос и другие места.

Фраза «Барды будут всегда» была для Хопкинса обнадеживающей, но почему-то неискренне сказанной на прощание Тони Кроли на съемочной площадке «Человека-слона». В реальности, бард находился вне поля зрения. У его мечты – «Гамлета» – давно истек срок годности, «Буря» оказалась неудачной, Дулиттл хотел театрального партнерства, но только не с шекспировскими проектами, «Национальный» и Лондон представлялись еще бóльшим сборищем недоброжелателей, чем когда-либо. Хопкинс сказал Минти Клинч из журнала «Photoplay»:

«Вскоре после того, как мне исполнилось сорок два, я стал, смешно сказать какого большого самомнения, бесконечно задавал себе вопросы, кто я и что я, с каждой минутой становясь еще более жалким и потерянным. Я стал затворником. Я обманывал себя, что я одиночка и что жизнь куда интереснее в таком виде. Я отказывался от любых приглашений поужинать, а когда люди приходили к нам на ужин, мне хотелось уйти спать, сразу же после того, как все блюда будут съедены. Того же я ожидал и от гостей. А если они так не делали, то я выключал свет и поднимался наверх, не сказав ни слова, просто уходил от них, а

моя жена оставалась сидеть в темноте. Я не знаю, как она меня терпела».

Подобное раскаяние, которое порциями появлялось в течение 1986 года в период расцвета истинной стабильности, обходит стороной близкое к катастрофе начало восьмидесятых. По правде говоря, Хопкинс как никогда чувствовал себя разбитым. Отсутствие алкоголя оставило, как он описал это своей подруге, «зияющую дыру в его существе». Он сказал ей: «Без него я вижу все яснее, но то, что я вижу, как никогда погружает меня в более глубокие сомнения относительно себя самого. Физически я стал спортивнее – того требуют голливудские романтические главные роли, заставляя меня держаться на высоте, – но мой дух ослаб». Он неизменно посещал встречи анонимных алкоголиков, но его огорчало, что Дженни не участвовала в семейных встречах, проводимых обществом с тем, чтобы каждый член группы чувствовал поддержку своей семьи. Один друг говорит: «Дженни считала, что в этом нет необходимости. Она сама по себе довольно застенчива и не очень общительный человек, к тому же, с другой стороны, она наблюдала за потрясающим прогрессом в этом вопросе, которого он достиг сам и с помощью Боба Палмера и Джулиана Феллоуза… но Тони обижался на нее из-за ее отсутствия, и это как бы вклинилось между ними».

Последствия домашней напряженной атмосферы перенеслись на съемочную площадку. Фильм «Смена сезонов» начинал сниматься под названием «По взаимному согласию» («Consenting Adults») под руководством Ноэля Блэка для компании «Martin Ransohoff Productions». Вообще, Хопкинс согласился на него еще до «Человека-слона», но даже тогда проект был еще очень сырым. Основанный на сценарии Рансохоффа и «Истории любви» («Love Story») писателя Эрика Сигала, фильм не нашел местного кинопрокатчика, и понадобилось около полугода, чтобы несколько раз переписать сценарий, прежде чем наконец он получил добро на начало съемок с $6 000 000 подъемных, которые раздобыл Рансохофф у компании «Guinness Film Group» в начале 1980 года.

Картину запланировали снимать в Дартмутском колледже в штате Нью-Гэмпшир[158], в главной роли с Ширли Маклейн, однако съемки фильма не задались. Менее чем через несколько недель после начала съемок Блэк был уволен, если верить слухам, по просьбе Бо Дерек и ее мужа-менеджера Джона (который позже все отрицал). Ричард Лэнг принял освободившуюся должность и скоро обнаружил, что все время занят тем, что пытается удержать на плаву эго Маклейн и Дерек. Дерек только-только добилась народного признания с фильмом Блейка Эдвардса «Десять», и,

как говорят члены команды, казалось, она была полна решимости бороться за контроль над постановкой. Это лишь служило дополнением к проблемам с Маклейн, которая только что закончила сниматься в схожей картине под названием «Любовные парочки» («Loving Couples») с Джеймсом Коберном. Она воспринимала фильм как «свой», и было видно – и слышно, – что она не поклонница Хопкинса. Поначалу Маклейн жаловалась на речь Хопкинса, заявляя, что он говорит слишком медленно. Дальше она стала вести себя еще грубее. Хопкинс позвонил своему другу Рене Валенте, который продюсировал «Любовных парочек» и спросил: «Дело в ней или во мне?» Когда Валенте сказал ему: «Ширли очень не хватает любви», Хопкинс взорвался: «Только не говори мне, что ей не хватает любви! Мне тоже нужно много любви! Не говори мне, что она не уверена в себе. Я вообще в ужасе!»

Дальше понеслось по наклонной. Тем же утром, в важной постельной сцене, Маклейн бросила вызов страдающему Хопкинсу: «Неужели это лучшее, на что ты способен? Ты что, не знаешь про синхронность?»

На что Хопкинс заорал в ответ: «Если ты думаешь, что я парализован из-за своего уважения к тебе, то ты жестоко ошибаешься. Если тебе нужен Дик Ван Дайк, или Джерри Льюис, или Джек Леммон – да ради Бога! Только оставь меня в покое! Если я тебе не подхожу, уволь меня. Мне насрать!»

Поскольку Лэнг изображал из себя миротворца, фильм удалось-таки отснять – со сверхурочными часами работы, с лишними затратами и, горестно признать, гораздо позже срока. Хотя Хопкинс заверял, что стал избегать рецензий, он не удивился, когда услышал гул всеобщего высмеивания. Многоуважаемый Дэвид Денби надавил на нерв, назвав работу Хопкинса «худшим исполнением главной роли со времен, когда Ричард Бёртон прогремел в фильме „Синяя борода“ („Bluebeard“). Хопкинс решил изображать прелюбодейского интеллектуала в очках, все время мямлить и откашливаться, таким образом вдвое растягивая каждую простую фразу из диалога».

Затем, без перерыва на отдых или анализ причин неудачи, последовал «Бункер» – мини-сериал продюсера Дэвида Сусскинда и режиссера Джорджа Шефера (Шефер незадолго до «Человека-слона» занял Хопкинса на несколько недель в очень неброском телефильме канала «CBS» «Мэйфлауэр» («Mayflower»), снятом в Мэриленде[159]). «Бункер» был трехчасовым проектом телеканала «CBS», компаний «Time-Life Films» и «Société Française de Production», финансируемым французским правительством. Фильм рассказывал о последних месяцах жизни Гитлера,

описанных Джоном О'Доннеллом (офицером американской армии, который побывал в бункере фюрера в июле 1945 года). Картина предполагала десять недель съемок в Париже и возможность отблагодарить Феллоуза за то, что он лично поспособствовал тому, чтобы Хопкинса взяли в состав фильма. И хотя фильм сопровождали советы наивысшего уровня – выживший гитлеровский рейхсминистр вооружений и боеприпасов Альберт Шпеер, отсидевший 20 лет в Шпандау, участвовал в создании декораций и достоверного изображения событий, предоставив личные фотографии здания Канцелярии и собственные записи (безвозмездно), – Хопкинс был скептически настроен к проекту и к «эффекту мадам Тюссо в такого рода историческом кино». Вдобавок ко всему не осталось незамеченным то, что Алек Гиннесс недавно изображал, по мнению некоторых, окончательно побежденного Гитлера в точной копии постановки режиссера Эннио де Кончини под названием «Гитлер: Последние десять дней» («Hitler: The Last Ten Days»), которая была одобрена признанным экспертом по Гитлеру – профессором Хью Тревором-Роупером.

Стиснув зубы, Хопкинс покорно работал на «SFP Studios» в городе Жуанвиль, в пригороде Парижа, и заполнял свои вечера тем, что входил в образ своего героя в немецком ресторане «Au Vieux Berlin», где поедал изрядное количество венского шницеля – как говорит его коллега по фильму Мартин Джарвис, потому что «решил прочувствовать гитлеровскую Германию через быт, еду и напитки».

Когда, наконец, кинопостановка с бюджетом в $4 000 000 вышла в эфир, она очень впечатлила зрителя, а последующие финальные эпизоды, где сокрушенный Гитлер разражается тирадами, умолкает и признает свое поражение, незабываемы благодаря безудержной истерии Хопкинса, «безумие» которого шокировало даже Джорджа Шефера. Незамедлительно Хопкинса номинировали на «Эмми», и в итоге он получил-таки премию за свою игру – это была его вторая премия «Эмми» за последние пять лет. Для любого другого актера эти «Эмми» – телеэквивалент «Оскара» – должны были бы стать бальзамом для души, панацеей от всего. Но Хопкинс не воспринимал награду таким образом. «Я подозреваю, – говорит Дэвид Канлифф, – что на тот момент даже самых громких аплодисментов от телевидения ему было бы недостаточно. Он сформулировал свою цель: Хопкинс хотел превзойти Бёртона и хотел сниматься в кино. Подобная одержимость меня совсем не удивляла. До тех пор пока он не найдет свою нишу в Голливуде, он никогда не будет доволен».

Третьим по списку в этом утомительном, однообразном

механическом труде в телепроектах стал фильм агентства «MCA»[160] «Петр и Павел» («Peter and Paul»), режиссера Роберта Дэя, с участием актера Роберта Фоксуорта. Фильм рассказывал о жизненных путях апостолов, начиная от распятия и заканчивая их гибелью 30 лет спустя. Снимаемый в основном в солнечных Афинах и хорошо оплачиваемый, этот мини-сериал лишь напомнил Хопкинсу о его скором прогрессе в никуда. Во время съемок он подружился с ветераном актерского дела Хербертом Ломом, чьим юмором и эрудицией он очень восхищался, и, хотя он казался непринужденным в общении, душевная тоска его не осталась незамеченной.

Успех «Человека-слона», мировая премьера которого состоялась в ноябре 1980 года и была щедро расхвалена, принес ему обновленное внимание со стороны Великобритании. Результаты не заставили себя ждать. Пока еще не высохли чернила на будущих рецензиях, новое предложение от «BBC» уже лежало на столе – от Джонатана Миллера и продюсера Седрика Мессины – сыграть главную роль в миллеровском фильме «Отелло», который станет частью летней программы «Bardathon» на «BBC». Хопкинс согласился с живостью – возможно, с облегчением, – поскольку это несомненно был шанс еще раз подойти к «системе», сделать все правильно и раз и навсегда покончить с этим. «Думаю, „Отелло“ стал настоящей целью, – говорит Селлан Джоунс, – потому что Энтони баловался им еще до „Национального“, и он несомненно его усовершенствовал благодаря нашему „Кину“. Вероятно, это была центральная задача его личного Шекспира, и он был уже умудрен годами и в тот момент во всех отношениях идеально подходил для него».

Как только завершились съемки «Петра и Павла» в Пейнтед Десерт, в Калифорнии, вымотанный Хопкинс направился домой в Уэльс, чтобы провести несколько дней с семьей.

Помимо быстрых смен работ на телевидении, теперь у него из головы не выходило состояние здоровья Дика. Годом ранее, во время рождественских каникул, в перерыве между съемками «Человека-слона», они с Дженни ездили в Уэльс в надежде недельку отдохнуть и побездельничать. И как раз когда они были там, у его отца случился небольшой сердечный приступ. Теперь, в 1981 году, стало ясно, что здоровье Дика существенно ухудшилось. Во время съемок «Бункера» и «Петра и Павла» Хопкинс постоянно держал связь с Мюриэл. Когда он решительно взялся учить «Отелло», он с трудом мог сосредоточиться. Дик по-прежнему был на ногах, по-прежнему любил долгие прогулки, но теперь это была прогулка, затаив дыхание, а не оживленный променад, как в старые времена. Хопкинс мог предположить, что

будет дальше, но он не мог представить, что это настанет так скоро.

В марте, когда начались репетиции «Отелло» в Лондоне, Дика положили в больницу «St Woolos Hospital» в Ньюпорте. Хопкинс держался молодцом, но, когда ему сообщили, что Дик впал в кому, он бросил все и ушел с репетиций. Вместе с Дженни они поехали в Уэльс, где лечащий врач-консультант Дика, доктор Джоунс, скажет им, что конец близок. Хопкинс отвез Мюриэл в их новый дом в Ньюпорте, в который они недавно переехали. Ранним утром 15 марта раздался звонок – им сообщили, что Дик угасает. К тому моменту, когда Мюриэл с сыном примчались в больницу, Дик Хопкинс уже умер.

Смерть отца замкнула Хопкинса в себе, и, хотя он продолжал готовиться к «Отелло», позже он признает: «Миллеру было непросто со мной. Я не мог сосредоточиться. В этом нет ничего необычного. В подобной ситуации любому было бы тяжело». Если Миллер или кто-нибудь еще хотели выразить соболезнования или сказать слова поддержки, у Хопкинса был наготове ответ: «Тсс, тихо». Он обрубил все пути и отказывался говорить на эту тему.

Вместо этого он возвращался домой к Мюриэл, задергивал шторы в гостиной и бродил по лабиринтам прошлого.

Он отыграл своего «Отелло», а затем вернулся в Лос-Анджелес, чтобы смотреть на закаты и думать. Его главным решением было уйти от Дженни.

# Глава 13
# Отступи ради победы

Это была смесь из правды, триумфа и горя, два самозванца, поданных на одном блюде. «Человек-слон» – наконец-то фильм с безоговорочным международным признанием; «Отелло» – наконец сохранение баланса в Шекспире; и смерть Дика. Уставший от трехлетней беготни, Хопкинс выдохся. Пэм Майлз, лучше всех знавшая о влиянии на него Мюриэл, с удивлением говорит о рефлексивности Хопкинса в последние годы: «Когда я вижу его по телевизору, когда читаю интервью, он всегда ссылается на Дика, а не на Мюриэл. Он обожает ее, но его всегда вдохновляли Дик и жизнь Дика». Однако в этом не было ничего удивительного. Именно Дик открыл глаза Хопкинсу на мир, Дик рассказал ему о Лондоне, о России, он показал ему созвездия в небе и следы немецких бомбардировщиков. Именно принципам идеальной работы Дика слепо следовал Хопкинс, перенял его загадочность. «Я его никогда толком не знал, – сказал он своей знакомой. – Он так упорно работал – всегда казалось, что время неподходящее». Кончина Дика, такая скорая, означала уход светоча, задававшего планку ответственности и ожидаемой зрелости, точку перехода.

«Отелло» был подходящим, настолько мистически подходящим, что, возможно, такое совпадение разрядило его трудный жизненный этап. На этот раз, с осторожностью принимаясь за работу с Миллером, Хопкинс таки столкнулся с ожидаемыми инновациями. Первой мыслью Миллера, как он позже писал, было переселить «Отелло» на Кипр, во времена волнений ЭОКА[161] в 1954 году. Отелло должен был быть индийским офицером, обученным в Сандхерсте[162], а Яго – сержантом армии. Но концепция изменилась. Взамен Миллер выбрал образ, построенный на личности короля Иордании – Хусейне, «хашимитском воине, натасканном в духе Британской армии и женившимся на белой женщине».

Кастинг Хопкинса на роль оказался спорным из-за расовых соображений. Профсоюз актеров Англии опротестовал первоначальный выбор, павший на черного американца Джеймса Эрла Джонса, потом, по иронии, выразили недовольство и Хопкинсом. Миллер не сдавался, взяв на роль Боба Хоскинса в качестве бешеного кокни Яго и развивая необычайно свежие отношения в любопытной яковетинской манере с елизаветинским стилем одежды. Тони Кроли подытожил:

«Очень уж уэльский Отелло [сыгранный Хопкинсом] – никакого акцента, кроме его собственного, также практически без грима, что придало многим фразам странности, не говоря уже о ярких голубых глазах. Лучший, как всегда, в тихом диалоге, он сделал большую часть разговора еще тише, чем большинство Отелл. Когда он говорил громко, он звучал почти как Оливье, разве что без акцента; вместо этого – просто интонация, напор и вольность. Пенелопа Уилтон, его Дездемона, неудачно подобранная на роль, порой выглядела как Джойс Гринфел. Боб Хоскинс – превосходный… Разумеется, нет смысла Хопкинсу казаться африканцем, поскольку венецианцы не кажутся особо итальянцами. Однако вот странные костюмы…»

Во время показа в Америке критик из «Los Angeles Times» Сесил Смит выразился прямо: «Хопкинс – один из самых талантливых актеров нашего поколения, блистательный Отелло. Засчитывается именно игра, не грим. Он начинает тихо, четко, холодно, как профессиональный военный. Мы наблюдаем, как его ревность медленно растет, словно желчь внутри него, до тех пор пока она не извергается в ужасном гневе».

В апреле, будучи снова дома, в Ньюпорте, чтобы подбодрить Мюриэл и обдумать очередное предложение от «BBC» – заковыристое, требующее особого внимания [сыграть Альфреда Оллмерса в паре с Дайаной Ригг в ибсеновском «Маленьком Эйольфе» («Little Eyolf»)], – Хопкинс всем своим видом являл спокойствие. Когда из таблоида «South Wales Evening Post» позвонили в «уютный, стильно обставленный дом», Хопкинс сидел в бархатном кресле рядом с фикусом и брал чашечку чая со стола из оникса, на который Мюриэл предупредительно поставила поднос, и отказался говорить о смерти Дика. «Понимаете, у моего отца была очень насыщенная жизнь. Это очень печалило мою мать. У него действительно был сильный характер, очень неугомонный. У него была огромная жажда жизни… и думаю, именно от него у меня такая страсть к перемене мест». Будучи сам неугомонным, он должен был вернуться в Америку, он гордился «Отелло» и некритично воспринимал свою недавнюю работу. «Я испытывал огромное умиротворение, играя в „Петре и Павле“. Я никогда не был настолько счастлив. Актеры бывают очень везучие, но везение – это во многом вопрос выбора».

С бородой, худее обычного, он наконец согласился обсудить некоторые личные вопросы его семейной жизни, однако это интервью не очень походило на возможность проникновения в суть дела – скорее просто понимание требований СМИ на данный момент и желание поскорее с этим покончить. «Хотя он выглядел

естественно расслабленным, – писал Алексис Патт, – постоянное поправление волос говорит о некоторой нервозности и ощущении неуверенности в себе». Хопкинс ерзал, теребил пуговицы на рубашке и параллельно делал наброски своей личной жизни: Эбигейл жила в Лондоне с матерью и «оказалась первоклассной классической гитаристкой». Они с Дженни были «счастливы в браке», но о детях и речи быть не может: «Понимаете, я всецело предан актерству. Я вкладываю в него все силы, а если бы у нас был ребенок, я бы не смог этого делать. Можете считать нас эгоистами. Но мы бы, имея ребенка, не путешествовали, я бы не смог быть хорошим актером и целиком отдаваться работе».

Уэльсец, должно быть, хотел бы поговорить об Уэльсе, однако у Хопкинса, похоже, появился новый дом. Поскольку Мюриэл плыла по течению, молчаливая, покорная и смиренная, Хопкинс открыто рвался сбежать в Лос-Анджелес. «Я жду не дождусь, чтобы вернуться в Америку. У нас дома есть прекрасный рояль; но я не возвращался туда около семи месяцев».

По отзывам тех, кто видел, как все происходило, «Маленький Эйольф» и трепет перед Дайаной Ригг стали потрясающей разрядкой напряженности. «Я стиснул зубы в предвкушении, – сказал Майкл Дарлоу, режиссер, назначенный „BBC“, который пришел в проект (пьесу, которую он так долго мечтал срежиссировать), когда его главный художественный фильм провалился на стадии планирования, оставив лазейку и возможность в его графике. – Джим Селлан Джоунс сказал мне: „Что?! Ты собираешься ставить Ибсена – самого сложного и чувственного Ибсена – и взять на роли Тони Хопкинса и Ди Ригг?! Да это безумие! С ним невозможно работать, да и с Ди они не поладят!“. Дарлоу стоял на своем. «У Ди тоже была такая же черта подводить, и ее агент позвонил, чтобы сказать, что она хочет на „BBC“ роль поинтереснее. Но, честно говоря, когда я решил позвать Тони, я не сказал Жану Даймонду (агенту Ригг), что мы ведем с ним переговоры. Я сказал: „Он с нами“. В прошедшем времени. Дело сделано. Тема закрыта. Так что без никаких, не отвертишься».

Дарлоу пообедал с Хопкинсом, ожидая увидеть энергичного человека, а вместо этого обнаружил подавленного, безрадостного, задумчивого мужчину, с легкостью готового говорить об утрате своего отца.

«Очевидно, это его очень сильно ранило – налицо были все признаки. Неожиданным образом они помогли в „Маленьком Эйольфе“, пьесе о потере ребенка, очень сильной и хрупкой пьесе. Мы с Тони обсудили смерть в контексте потери его отца, то, как ранит безвременная утрата. Он страдал и старался изо всех сил

встать на ноги. Наши обсуждения не прошли бесследно. Также помогло, что у Ди были маленькие дети, и их благополучие стало для нее навязчивой идеей. Все вместе это поспособствовало созданию необходимой рабочей обстановки».

На репетициях в «Acton Hilton» Дарлоу лично стал свидетелем тому, что он назвал огромной пропастью: «Они не разговаривали друг с другом. Вообще. Никогда. Это было странно. На протяжении двух недель они играли самые интимные и эмоциональные сцены, при этом не вымолвив ни единого слова за пределами этого долбаного ибсеновского текста. Ни единого. В одной сцене ко мне подошла моя помощница и сказала: „Ээ, вы не заметили, что они, эээ, похоже, не хотят получше узнать друг друга?“ Теперь-то я, конечно, знал о „Макбете“ и последующем опыте Джима в злополучном „Кине“, но я сохранял спокойствие».

Только однажды, по словам Дарлоу, Хопкинс взорвался.

«Это не было прямым следствием их прохладных отношений с Ди. В данном случае мы бились над очень трудным началом третьего акта, очень тонким моментом. Шла третья неделя, и я подумал:‚Дерт с ним, попробуем“. Я поговорил с Ди и Тони, они согласились и попытались – но ничего не вышло. Я сказал: „Господи, да это просто какая-то хрень!“ Ди согласилась, а Тони в бешенстве умчался в уборную. Я порывался пойти за ним в туалет. Собственно, что я и сделал в ту же минуту. Когда я вошел, он на меня прямо-таки налетел. Он носился туда-сюда, как хорек, обезумевший от ярости из-за того, что его раскритиковали в присутствии Ди. „Никогда, твою мать, больше меня так не оскорбляй! Никогда, твою мать, не смей!..“ Конечно, я поступил как режиссер и сказал: „Хорошо, только успокойся. Прости. Это был трудный отрывок, он бы и не получился с первого раза“. Что было правдой. Тони остыл, и на этом история закончилась».

Во время последней репетиционной недели Хопкинс неожиданно изменился. «И не только он. Атмосфера изменилась. Вдруг, по каким-то только им известным, непонятным причинам, Ди и Хопкинс стали непринужденно общаться. Рана зажила. Честно говоря, до тех пор все было как-то удручающе. Ди работает в абсолютно другой манере, чем Тони. Она берет большой кусок текста и рывком набрасывается на него. Тони же поступает иначе: он берет одну или две фразы, небольшой отрывок, и прорабатывает их до мелочей. Таким образом, расхождений было море. Но все сработало. Напряжение ушло. Ни один из них и слова не сказал мне о прошлом скандале. И не думаю, что они обсуждали это между собой. Вместо этого они взяли быка за рога – или судьба сделала это за них – и сгладили все посредством настоящей игры, компетенции и

профессионализма. Пьесу записали за четыре дня, с блистательным составом, включая Пегги Эшкрофт и Чарли Дэнса».

Разрешение проблем с Ригг поспособствовало успокоению душевного состояния Хопкинса. Питер Гилл говорит: «Тони раздул этот конфликт у себя в голове. Ди никогда не относилась к нему так уж плохо, и, в любом случае, по-моему, у нее тоже был неуравновешенный характер. Я не сомневаюсь, что это было скопление паранойи в голове Тони – принцип парового котла, – а затем, вероятно, пар стал валить отовсюду, и жар вышел наружу вместе с Ди. Не думаю, что это было что-то личное. Скорее соревновательное. Потому что Тони доставляло удовольствие обойти каждого любой ценой».

Нетерпеливо ожидая возвращения домой на Клируотер и возможности обдумать бурные события последнего полугода, он взялся за еще одну быструю подработку, высокооплачиваемую и довольно заманчивую: сыграть Квазимодо в телефильме сети «CBS» «Горбун из Нотр-Дама» («The Hunchback of Notre Dame»), адаптированном лучшим телевизионным сценаристом Джоном Гэем. Помимо денег соблазняла доступность – фильм снимался на киностудии «Pinewood Studios», в часе езды от Лондона, – плюс шанс повторно сыграть знаменитую классику, исполненную Чарльзом Лотоном, которую он был готов выпрашивать. «Работа Лотона была просто волшебной, – сказал он. – Я был бы дураком и плохим актером, если бы не учился по ней. Я взял отрывки и подогнал их под себя, для своего образа. В то время грим был примитивным, но я становился в разные позы, жестами скрывал лицо. Зато, надеюсь, я придал ему нечто новое, возможно, слегка более трогательное».

«Горбун из Нотр-Дама», несильно измененный в замысле Виктора Гюго, в конце концов, увенчался успехом. Журнал «Variety» назвал его «сенсацией» и охотно отдал должное художнику-декоратору Джону Столлу (чье воспроизведение Парижа и кафедрального собора XIV века на студии «Pinewood» было, в самом деле, великолепным), Лесли-Энн Даун в роли Эсмеральды, Джону Гилгуду, Дереку Джакоби и Тиму Пигготт-Смиту, который сыграл помощника архидиакона. Хопкинса выделили отдельно: «То, что должно было быть облачено в оперную обработку, было сделано со вкусом и изобретательностью, а Энтони Хопкинс в роли измученного Квазимодо выстраивает свой собственный образ. Хопкинс… справился с поставленной задачей».

Не беря в расчет дискуссии, дни в Лондоне, вблизи Ньюпорта, оставили смешанные чувства. Среди состава актеров

«Горбуна» были актеры из «системы»: Джакоби и Пигготт-Смит – один напоминал о безрадостных, ученических днях в «Национальном», другой, Пиготт-Смит, теперь был женат на Памеле Майлз – подростковой любви Хопкинса. И хотя такая возможность была, Пэм избегала контакта на студии. «Ненамеренно, просто в этом не было необходимости. Я уже давно оправилась от наших отношений и разрыва. Тогда мы были детьми! Что мы могли знать о любви или о самих себе? У нас с Тимом уже был сын (ему было семь), жизнь продолжалась».

Но не у Хопкинса. Застряв в привычной депрессии – меланхолии, как полагали некоторые, растянувшейся после унижения «Кина», – Хопкинс вернулся в Лос-Анджелес, и, как выразилась Джудит Сирл, «принялся за серьезное созерцание своего пупка».

Этот год в Англии стал испытанием для каждой частички его существа: для его ума и жизнестойкости, чувства собственного достоинства в момент триумфа, силы духа в момент горя, чувств к своей семье, для продолжающейся мономании. Единственное, что его утешало, – это его упорство, что он превзошел всех в «системе», что был рядом с Мюриэл, когда она больше всего в нем нуждалась, и все это несмотря на его усталость и отчаяние. Что снова и снова его мучило, так это смысл всего этого. Вопрос «Зачем?». Когда он беседовал с журналистами или видел себя в прессе, он съеживался. Что за малодушные слова приходили ему в голову? Что за душа их говорила? И был ли он под стать бесстрашному, никогда не сдающемуся Дику, который построил свою семью, свою крепость и работал не покладая рук, чтобы все это сохранить? Чья жизнь ценнее? Его или Дика?

Воскресным утром, навещая актрису Линн Редгрейв и ее мужа Джона Кларка в их доме в Топанга Каньоне, Хопкинс неожиданно решил приобрести укромный особняк севернее Лос-Анджелеса, более надежное и защищенное убежище, чем его спальня на Клируотер с вечно закрытыми ставнями. Дженни попыталась увильнуть от этой затеи – тем не менее она прижилась. На следующий же день Джулиан Феллоуз сопровождал Хопкинса в разъездах по агентам недвижимости в Топанге, после чего практически сразу был найден подходящий дом: трехэтажный деревянный коттедж, почти необорудованный, но с хорошими видами на Каньон в сторону далеких пляжей. Хопкинс приобрел его, после чего успокоился.

Несколько недель спустя, нежданно-негаданно, он объявил Дженни, что хочет «надолго уехать куда-нибудь». Он не знал, как надолго, и не знал, где остановится. Дженни предположила очевидное: в новый «дом Беспечного ездока»[163]. Хопкинс уложил

вещи первой необходимости в свой «кадиллак» (еду, полотенца, простыни, предметы личной гигиены) и направился на север. «Я уезжал, чтобы поразмышлять о своей жизни, – рассказал он „Guardian“. – Я не возвращался два месяца». После первых нескольких дней отсутствия Хопкинс позвонил Дженни и сказал, что не уверен в том, что хочет и дальше быть женатым. Реакция Дженни была спокойной: что ж, если это то, чего он хочет, так тому и быть. Позже она сказала Квентину Фолку, что прекрасно понимала, что ему «нужна большая свобода» и что нет ничего хорошего в том, что она его все время подталкивала. Когда она разговаривала с ним по телефону, он ей рассказал, что занимается спортом, бегает, читает, думает, гуляет, слушает кантри и западную музыку, «приводит себя в порядок».

Позже Хопкинс объяснил этот период «безумства» сценаристу Виктору Дэйвису: «Я заковал себя в крепости. Я не отвечал на звонки, не общался с людьми. Это было странно и глупо, и в этой изолированности я стал потихоньку сходить с ума. Это не преувеличение. Просто когда я не работаю, я не знаю, чем себя занять».

Конечно, это не все. Великое высвобождение, произошедшее благодаря группе анонимных алкоголиков, оказалось не таким сладостным, как он его себе представлял. Оставалась неуверенность, которая порой, надо признать, воплощалась в «чистых» персонажах, типа Корки Уитерса, но все же она напоминала о себе и так. Обретение веры в Бога в Вествуде потрясло его, но оно не легло в основу жизни. Он скажет Ричарду Бруксу из газеты «Observer»: «Я не религиозный человек, но и не атеист». И так, с кончиной Дика и памятью о смерти, поиски возобновились. Чтение стало интенсивнее – не ради удовольствия, или самого произведения, или информации, а ради поиска ответов. Книга Ф. Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» стала настольной: вероятно, он влюбился в сходство (все-таки косвенное) между ним и Джимми Гетцем, скромным сыном, который берет себе имя Гэтсби, становится одинокой знатной персоной, которая оплачивает вечеринки, никогда их не посещая, и платит за рубашки, которые никогда не носит. В беседе с друзьями, и позднее с журналистами, вроде Эдварда Вальями и Роджера Льюиса, он заключил очевидное. «Что вы скажете по поводу зеленого огонька, пульсирующего в конце, на причале Гэтсби?» – спросил Льюис. «Он зазывает нас домой, – ответил Хопкинс, а затем с нежностью и смирением добавил: – Гэтсби верил в зеленый огонек… что будущее год за годом отступает перед нами. Оно ускользало от нас тогда, но это не имеет значения. Завтра будет бежать быстрее, мы будем тянуться

дальше… и одним прекрасным утром… так, мы бьемся, словно лодки против течения, непрестанно уносясь назад в прошлое».

Эти умозаключения были сделаны недели, даже месяцы назад. Теперь, в одиночестве, он бродил по своему убежищу – библиотеке, листал Фрейда, Юнга и Гурджиева. Последний, армянский мистик, который поддерживал идею буддизма, его заинтриговал. Когда в 1920-х годах тот проживал в Тибете, он разработал свою великую теорию, достаточно простую: смертный человек спит и живет машинально, по образцу. Все это должно быть сломлено интенсивным умственным развитием и физическими упражнениями – тогда человек просыпается к жизни.

Прежде чем Гурджиев увлек его своими идеями, его захватила теория Гештальта. Речь шла о понятии «организованное целое», разработанном в качестве метода эмоциональной терапии Фрицем и Лаурой Перлз и получившем распространение в культуре калифорнийских хиппи в шестидесятые. Гештальт отстаивает идею «мыслить противоположно» (а не следовать причинно-следственной связи) и принимать решения, основываясь на базовой экзистенциалистской идее, что каждый человек несет личную ответственность и живет настоящим моментом.

Традиционный дзэн-буддизм, казалось, победил всех, и Хопкинс занялся буддистскими трактатами так же, как он работал с текстами пьес: изучал, повторял, проигрывал. Его выступления носили главным образом монологический характер, но результатом аналитических исканий стал резкий переворот в сознании, о котором он в скором времени расскажет Эдварду Вальями: «Я научился принимать ответственность за все, что я делаю. Если ты не несешь ответственности за свои поступки, ты вполне можешь оказаться мертвым. Нет справедливости. Если бы она была, я уже давно был бы мертв. Есть просто удача… и я был везунчиком. Мы все тратим время впустую. В этом заключается суть гештальта. Каждый день ты должен повторять себе: „Ты ничто, и ты свободен“. Если я не буду активно работать завтра, к чему это приведет? Да ни к чему. Думаю, Бертран Рассел говорил нечто подобное. Когда я прочел это, то подумал: „Вот и ответ“. Я бы, конечно, хотел болтаться без дела, но в принципе все это не имеет значения».

Фатализм – тупая, бездуховная реальность, усугубляемая умозаключениями великих философий – наконец открыл ему свою дверь. Знакомый по имени Чак Чемберлен, по происхождению на четверть индеец-сиу и просто бизнесмен на пенсии, поставил себе в заслугу резкую перемену относительно

дзэн-буддизма. Позже Хопкинс с любовью говорил о Чемберлене, ныне покойном, как о «старом гуру в его калифорнийские деньки». Другие друзья хмурились, обсуждали и предлагали кропотливую заботу в форме разговорного психоанализа. Но Чемберлен «просто сказал мне перестать бороться со всем и вся. Мне потребовалось много времени, чтобы прийти к этому, но все-таки я это сделал».

Спустя несколько недель его отсутствия Дженни стала представлять свою жизнь без него. Ее это огорчало, но заставило пересмотреть их покосившиеся отношения. Несомненно, он верховодил, доминировал и управлял ходом их жизней. В глазах объективных наблюдателей роль Дженни в браке сводилась к тому, чтобы распространить ее полномочия как эффективного и преданного личного помощника в «Pinewood» и на семью. Она организовывала жизнь Хопкинса, приводила в порядок его график, делала приготовления к поездкам, копировала сценарии, не ложилась спать, в ожидании услышать исповедь о том, как прошел день на студии. Саймон Уорд говорит: «Она была абсолютно самоотверженной. Корень, должно быть, крылся в ее способностях быть ассистентом на кинопроизводстве – в умении обеспечить тыл. Но стоит отметить, что она очень, очень сильно его любила и как никто другой была терпелива к нему». Алан Доби считал, что «именно ее настоящая заурядность» стала той силой, которая удерживала Хопкинса. «Заурядность и реальная, практичная сторона ее характера, умение трезво мыслить».

Проблемы начались, когда именно эта сила восстала против упорной безрассудности Хопкинса. Но теперь, когда брак явно подходил к концу, она с неменьшей любовью кинулась делать то, что должна была делать. Настроенная любой ценой на будущее рядом с ним, Дженни неожиданно примкнула к местной группе помощи в семейных проблемах, и по телефону с Топангой рассказала Хопкинсу о своем прогрессе и удовольствии от начала встреч. Это было не преувеличение, а честное старание и честная радость. Хопкинс едва ли прокомментировал эти новости, но пригласил ее поужинать в Беверли-Хиллз. Через две недели, без каких-либо взаимных обвинений и обещаний, он спросил: «Ты не будешь против, если я вернусь на Клируотер-Драйв?».

Дженни ответила без раздумий: «Конечно же нет. Это твой дом».

Хопкинс помнил девиз Чака Чемберлена: «Отступи ради победы».

В качестве вознаграждения последовал фильм «Баунти» («The Bounty»).

Идея вынашивалась более пяти лет. Сначала были фильмы на $17 000 000 под названием «Правонарушители» («The Lawbreakers») и «Длинная рука» («The Long Arm»); потом семнадцатичасовой сериал для телевидения; наконец, подошли к более простому и выполнимому ремейку оригинальных фильмов «Мятеж на Баунти» («Mutiny on the Bounty» – 1935 и 1962 годов), с акцентом на личность Блая – это самое явное доказательство роста, всестороннего понимания фильма и, наконец, прочувствования общей атмосферы событий.

Дэвид Лин больше не принимал участия в проекте, что огорчало, но удачей было уже то, что фильм вообще будет сниматься. Лин начал готовиться к нему еще во Французской Полинезии, в начале 1977 года, куда он отправился, чтобы изучить все для возможного фильма о капитане Куке. Кук казался банальным, по крайней мере, в сравнении с капитаном Блаем в неоднозначном изложении событий Ричардом Хьюгом в его книге «Капитан Блай и мистер Кристиан» («Captain Bligh and Mr Christian»), которую Лин прочел в пути. Лин отметил ее для себя и заключил сделку с «Warner Brothers», а также поручил Роберту Болту, своему любимому сценаристу, подготовить грандиозный двойной сценарий, основываясь на истории Блая, вплоть до преследования мятежниками на острове Питкэрн. Вскоре после этого пригласили Хопкинса.

«Я был дома на Клируотер, когда мне позвонила Кэтрин Хепбёрн. Она сказала: „Слушай, Дэвид Лин просит твой номер телефона…“ Она рассказала мне, что он находится в отеле „Bel Air“ – собственно, туда я и направился. Он видел меня в фильме „Международный приз «Вельвет»“, который на самом деле в какой-то степени был провальным… но когда он посмотрел его, то сказал: „Именно такой Блай мне и нужен“. Лин пояснил, что проект все еще на стадии подготовки, что сейчас он едет на Таити, и на этом мы попрощались».

Больше Хопкинс Лина не видел. На Рождество того же года ему позвонил его агент и сказал, что фильма не будет. Проект был настолько масштабным, что оказался без финансирования, и скорее всего, ему вообще никогда не суждено быть. В апреле 1979 года Роберт Болт перенес острый сердечный приступ. К тому времени Лин уже сотрудничал со студией «Paramount», и бюджет поднялся до $40 000 000, не для двух, но для одного уплотненного фильма. Болт болел, Дино Де Лаурентис (продюсер от «Paramount») психовал, и Лин решил отстраниться. Началась полная неразбериха, которая неудачно совпала с проблемами Хопкинса в личной жизни. «Все пошло наперекосяк, даже не знаю почему. Думаю, Дэвиду нужно было больше времени, но это

слишком дорого обошлось бы студии. Поэтому они искали новый сценарий, но на этот раз он был менее привлекательным». Вся эта возня раздражала его, сбивала с собственного внутреннего пути. «Я ужинал с новым продюсером Берни Уильямсом и вторым режиссером Аланом Бриджесом. На этом этапе я потерял интерес к проекту. Я даже не читал второй сценарий. Я не хотел тратить на него свое время, пока они сами во всем не разберутся. Потом Берни Уильямс позвонил мне и сказал: „О'кей, мы не будем делать его в телеформате, мы планируем сделать один полнометражный боевик", на что я ответил: „Дайте мне знать, если так и будет. Ну а пока у меня полно других дел, которыми я хочу заняться, так что не морочьте мне голову"».

Прошло два года, прежде чем его новый английский агент Джереми Конуэй позвонил и сказал Хопкинсу, что фильм получил зеленый свет, а он – роль. «Я не поверил. Я растерялся, но мне было приятно. Я не Роберт Редфорд. Но агент сказал: „Роль – твоя". Я ответил: „Я поверю тебе, когда буду стоять на съемочной площадке в костюме"».

Когда Хопкинс вылетал в Хитроу, он по-прежнему не был уверен в сотрудничестве с «Paramount», не знал, кто будет его режиссером, не знал, кто из коллег будет с ним сниматься. В аэропорту его встретил помощник режиссера. «Я у него поинтересовался: „Они что, действительно собираются снимать этот фильм?" И он ответил, что да. Я съездил на примерку костюмов, а потом он отвез меня на студию „Lee International Studios", где уже шло строительство декораций для „Баунти". И тут я снова говорю: „Да, но у нас нет Флетчера Кристиана"». Тем же вечером Хопкинса пригласили на ужин с Де Лаурентисом, и там, за своим столиком, он обнаружил Роджера Дональдсона – 37-летнего австралийского режиссера, чьим большим хитом стал новозеландский триллер 1977 года «Спящие собаки» («Sleeping Dogs»), и любимчика подростков по фильму «Безумный Макс» («Mad Max») актера Мела Гибсона, еще одного австралийца. Де Лаурентис поднялся и объявил: «Тони, познакомься с Флетчером Кристианом». Мгновенный ответ Хопкинса, по его словам, был просто мыслями вслух: «Что ж, вот и хорошо, теперь можем снимать».

Большим стимулом для Хопкинса в работе над «Баунти» стал подправленный сценарий Болта, с обстоятельным исследованием дела лейтенанта Уильяма Блая. Образ, созданный Болтом по работе Хью, представлял Блая как жесткого, строгого командира, которому не хватало чувства юмора, но который был скорее неудачником, нежели головорезом. В предыдущих интерпретациях – особенно в исполнении Чарльза Лотона, а

также Тревора Говарда – Блай представал как откровенный агрессор; а в этой интерпретации было больше сострадания, хотя в полной мере на бумаге это никак не отражалось. И это особенно интриговало Хопкинса: он сам себе режиссер, тем более что Дональдсон был в какой-то степени новичок и только недавно подключился к проекту. Позже Хопкинс скажет: «Я не знал, что планировал делать Дэвид Лин с персонажем, но он очень требовательный режиссер и всегда хочет делать все по-своему. Не знаю, как бы я с ним поладил. Но когда наконец мне принесли окончательный вариант сценария, я подумал: „Это будет именно моя роль. Я представлю ее по-своему“». Дональдсон поначалу во всем поддерживал Хопкинса. Хопкинс проявлял старание и активность. Это был грамотный ход позволить ему выкладываться на все сто процентов.

Для большей осведомленности Хопкинс прочел две общедоступные биографии Блая: одна изображала его как монстра, другая как доброго, трудолюбивого моряка. Тогда он встретился со Стивеном Уолтерсом, экспертом по военно-морской истории, приглашенным на съемки фильма в качестве консультанта. Хопкинс рассказал:

«Он очень приятный человек, но чудаковатый, как и все фанатики. Он эксперт по Блаю. Мы встретились в одном ресторанчике в Сохо[164] перед тем, как я начал сниматься. А ресторанчик, ну знаете, типично такой задушевный итальянский ресторанчик, где столы стоят очень тесно. Он двигал солонку и перечницу, рассказывая о своем путешествии: „И вот мы в «Баунти»…“ Прямо как астроном Патрик Мур! Периодически, когда кто-нибудь из посетителей уходил из ресторана, он к нам подходил и говорил: „Удачи с фильмом!“».

А еще Хопкинса стимулировало желание превзойти Лотона, актера, которым он безумно восхищался и с которым его часто сравнивали. Питер Бэкворт сказал: «Между Хопкинсом и Лотоном существует интереснейшее сходство в плане чувственности и тяги к опасности». Хопкинс понимал это и старался от этого уйти. Но, как и в случае с Бёртоном, схожесть уж слишком была большой, и это его мучило. Как и Хопкинс, Лотон был сыном довольно зажиточных родителей, владельцев отеля в Йоркшире. Как и Хопкинс, он также чувствовал себя неуверенно в обществе и впадал в причудливую манерность и невольное самопародирование. Хопкинс терпеть не мог все эти импровизированные сравнения и ожидания, следовавшие за ними, и задачи, которые они перед ним ставили. Его Блай не будет похож на лотоновского.

«Думаю, вам стоит посмотреть на картину в общем. По-

моему, Блай, заставляя своих людей плыть к Горну, затем под Азию, через Индийский океан до Таити… обнаружил, что люди доведены до отчаяния. Все пережитое ими носило рискованный характер, а теперь они попали в рай. Но они же должны были выполнять свою работу, и он заставлял их делать это. Однако его жесткость и некоторая отчужденность от команды негативно сказывались на его авторитете. Он был отличным штурманом, но не думаю, что отличным капитаном и хорошим командиром. Он одиночка и интроверт. Был бы он немного более открытым, он, вероятно, смог бы предупредить мятеж».

Также существовала проблема, касающаяся личных демонов Блая. «Люди прочли, что он был гомосексуалистом, и это послужило причиной его проблем с Кристианом. По-моему, дело не в этом. Он чувствовал, что его жестоко предали. Он отдал ответственную позицию Кристиану, но тот ее не принял. Просматриваются некоторые параллели. Я работал в „Национальном“ с одним режиссером, который любым способом хотел слепить меня по своему образцу. Был у него такой бзик от природы. Так что, если кто-то находится в подобном положении, единственно здравое решение – это бунтовать. В дальнейшем я отказался работать с этим режиссером снова, и он воспринял это как предательство. Думаю, нечто похожее произошло между Кристианом и Блаем».

Примечательно вспомнить, как Джон Декстер беспринципно давил на Хопкинса и какие у этого были последствия, которые, возможно, эхом отразились на неудавшейся дружбе с Питером Гиллом. По признанию самого Гилла, он был «манипулятором» и «властолюбцем», в то время как Хопкинс был «хорошим». Хопкинс сопротивлялся ему и в итоге сбежал, и бегал еще лет двадцать. В случае с Декстером, манипуляции были более грубыми и необъективными – больше желание покорить себе его мастерство, чем что-либо еще, и при этом агрессивным способом. Теперь, спокойно принимая вызовы судьбы и оставив проблемы с алкоголем позади, помня о смерти и живя с Богом в сердце, Хопкинс, наверное, впервые в жизни связал свой страх перед дедовщиной, о которой упоминали Рой Марсден и многие другие, с обнаженным нервом своей подростковой неуверенности в себе. Из-за этого, из-за полного круга самокопания и понимания, родился цельный, глубоко трогающий капитан Блай. Рональд Пикап восхищался конечным результатом, восхищались и Гарольд Инносент, Рэймонд Эдвардс, Дэвид Скейс, Роберт Уайз… Все они видели в этом некий рубикон. «Действительно, – говорит Джудит Сирл, – наступил поворотный момент, когда он стал киноактером другого уровня». Этой вершиной, этим рассветом

стал фильм «Баунти».

Когда начался шестнадцатинедельный процесс съемок, Хопкинс не обсуждал Блая с Дональдсоном. Главные актеры провели базовую читку текста, затем приступили к съемкам. По совету Стивена Уолтерса, Хопкинс сделал выбор в пользу мягкого, западноанглийского акцента и сыграл так, как видел роль он. «Думаю, опасность заключается в том (для многих актеров), с чем я сталкивался в „Национальном театре“. Ты обсуждаешь свою роль с режиссером, и когда поднимается занавес… ты все еще обсуждаешь свою роль. Со мной так было, пока я не решил, что никогда больше не стану обсуждать свою роль с режиссером. Просто играй. Нужно просто играть. Это чутье и здравый смысл».

Про «Человека-слона» Хопкинс сказал: «Я не хотел терять над собой контроль». «Баунти» показал, что в то время как его мысли стали яснее, более зрелыми, ему все еще доставляло удовольствие бороться за то, что он считал правильным. Роджер Дональдсон – на киностудии в «Lee», затем на съемочной площадке на Таити – очевидно по уши погряз в работе. Хопкинс пожаловался журналисту Стивену Фарберу: «По-моему, у Роджера Дональдсона совсем не сентиментальный подход к вещам. Он очень прямолинейный. Он пришел неподготовленный. Его просто швырнули в омут с малым количеством времени на подготовку фильма». Согласно Хопкинсу, Дональдсон сказал ему: «Меня не интересует ваш послужной список. Мне плевать, играли ли вы в одной пьесе с Лоуренсом Оливье. Я с вас не слезу». В ответ Хопкинс парировал: «Хочу заметить, что в своей жизни я работал с Джоном Декстером и некоторыми другими порядочными говнюками, так что если вы думаете, что вам удастся насесть на меня, то можете начинать искать другого актера».

Иногда казалось, что пар тормозит производство фильма. В Муреа[165] Хопкинс предпочитал уединение, оставаясь в полном одиночестве в отеле «Kiora Hotel» и избегая общения с другими актерами. Он сошелся с Дэниелом Дэй-Льюисом, Филипом Дэйвисом и Лиамом Нисоном, но дружеские отношения ограничивались лишь рабочим днем. Оставшееся время он проводил за книгой в своем номере. Его основным недовольством относительно производства фильма стало то, что Дональдсон постоянно переснимал сцены – остальные объясняли это как простое стремление к качеству. Хопкинс посчитал этот «бесконечный съемочный процесс» ненужным и сказал, что это оскорбляет его «уэльскую рачительность». Это был фитиль к бомбе. Через несколько дней раздался большой взрыв.

Бернард Уильямс вспоминает:

«Они, Дональдсон и Хопкинс, не ладили, и это был лишь вопрос времени, когда произойдет нечто опасное. И оно произошло. Началось все со съемок сцен, когда Блая выбрасывают из „Баунти“ на произвол судьбы, и история в дальнейшем рассказывается голосом за кадром, по нескольким судовым записям. Но было решено, что это серьезно замедляет процесс и нужен новый подход. Мы решили, что Роджер должен написать новые сцены, что он и сделал. Но Тони ничего не понравилось. Когда он прочел эти сцены, то сказал: „Ни за что!“ Он будет играть по сценарию Болта и ничему больше. Действительно, глупо как-то все вышло. Мне пришлось занять твердую позицию и предупредить его: „Слушай, ты нарываешься на неприятности. Если Дино узнает, что здесь происходит, он воспользуется ситуацией и урежет к чертовой матери все производство и бюджет. Так что прекрати это, или я прикрою всю лавочку“».

Шаткое перемирие было достигнуто, и съемки продолжились с постоянным нытьем Хопкинса о «нескончаемом графике», хотя в целом он вел себя как обычно. Лишь однажды выяснилось, что он научился умению пускать все на самотек. Ничто особенно во время съемок его не тревожило, и в то время пока его коллеги жаловались на желудок и укусы мух, он чувствовал себя хорошо и был полон энергии. «У меня не было проблем с морской болезнью или чем-то подобным, – говорил он. – От специалистов-моряков, которые были у нас на „Баунти“, я очень быстро узнал, что проблема возникает, когда ты пытаешься держаться прямо и ровно, в то время как корабль накреняется. Они научили: „Смотри на горизонт“. Что я и делал, и это отлично работало. А от последствий большого шторма вокруг Горна я принял парочку таблеток от морской болезни и был в порядке. Все вокруг страдали, а я распрекрасно себя чувствовал».

По завершении съемок фильма Де Лаурентис, Уильямс и Дональдсон проанализировали чековую хронику событий: «Все не так плохо». Хопкинс согласился – картина обошлась в $20 000 000. Кинокомпания «Orion», будучи софинансистом, вложившим $10 000 000, осталась довольна отснятым материалом, а после окончательного монтажа стало ясно, что в коробке для хранения кинопленки лежал отличный фильм. Дональдсон и Уильямс продолжали бороться друг с другом: как следствие – интервью Дональдсона газете «Auckland Times», где он сказал, что он сделал фильм «без посторонней помощи», зато Хопкинс спокойно держался в стороне. «Полагаю, – сказал он журналу „Photoplay“, – что я развил в себе здоровое безразличие ко всему этому». В любом случае, добавил он, опыт был полезным: «Потому что раз и навсегда я решил, что нет смысла воевать с режиссером. Истерика

необязательна. Были моменты в „Баунти“, когда я разражался тирадами и кричал, а потом вдруг понял: это просто пустая трата времени. Актер может добиться большего, намного большего, просто заняв твердую позицию и спокойно, тихо сказав „нет“». В «Photoplay» он подчеркнул, что теперь иначе смотрит на жизнь: «Я медитирую и больше не убиваю себя нервотрепкой».

К большому разочарованию, на премьере в сентябре 1984 года «Баунти» встретил прохладные отзывы и собрал незначительный прокат по всему миру Журнал «Variety» назвал игру Хопкинса «сенсационной» и «удивительно человечной» – очень точно подмечено, – но издание «Monthly Film Bulletin» предвосхитило голос несмелой аудитории в поисках к чему бы придраться: «Минус за то, что вслед за Лотоном Блай всегда воспринимается самодовольным чудовищем. Минус за то, что Флетчер Кристиан воспринимается как романтик и мятежник в духе Поля Гогена. А вместо этого фильм кладет себе в основу мир Ренуара, в котором у каждого есть на все свои причины… Мел Гибсон и Энтони Хопкинс сыграли блестяще (последний был непривычно сдержан). Но „Баунти“ становится своего рода скромным „2001“[166], без звездных врат и эпилога: длинный вояж в никуда».

Иронично, что этот смелый, добросовестный фильм, в котором Хопкинс впервые играл с действительно сексуальной, привлекательной молодой голливудской звездой и в котором он ступил на новую для себя почву, был обречен на относительный провал. Двойная ирония заключается в том, что «Баунти» сделается бесспорной классикой и будет часто записываться в счет основных побед и роста Хопкинса, и в более широком смысле – как лучший портрет Уильяма Блая.

Теперь Хопкинса ожидали новые перемены и головокружительное возвращение к работе с новыми силами. Мгновенной реакцией после «Баунти» стало его короткое появление на нью-йоркской сцене в пьесе Пинтера «Старые времена» («Old Times») и в последующие 16 месяцев в не менее чем шести телепьесах и мини-сериалах как в Америке, так и в Лондоне. «Старые времена» – постановка Кеннета Фрэнкеля о событиях 1971 года, произошедших с тремя людьми, драма о сексуальной ревности; в главной роли с ним была его коллега по фильму «Чужая дочь» Марша Мейсон. Хопкинс этим был вполне доволен, как и доволен собой – внутреннее спокойствие отражалось в положительных рецензиях и отсутствии споров в течение семинедельного прогона пьесы. «Старые времена» внесли свой вклад, вероятно, тем, что поспособствовали сближению актеров (в пьесе было задействовано всего три актера), и тем, что

зацепили содержанием произведения, как охарактеризовал его журнал «Time» – «гномическим размышлением» об истине. В пьесе Хопкинс играет Дили, неуклюжего рассказчика, женатого на Кейт (роль исполняет Мейсон), который перетасовывает правду – как, собственно, поступает и Кейт вместе с пришедшей к ним в гости подругой Энн (в исполнении Джейн Александер) – с тем, чтобы всех контролировать. Никому из них это не удается, и в конце вечера они оказываются в различных фазах утомления или отчаяния. Хопкинс уловил связь между анализом обмана и его эмоциональными последствиями и, возможно, увидел в пьесе метафору к своему еще недавнему проблемному прошлому. Как-то раз Марша Мейсон болтала с ним в его гримерке и спросила совета, как помочь другу-алкоголику. Хопкинс резал правду-матку. Никаких мягкотелых рассусоливаний – вместо этого: «Оставь его, позволь опуститься на самое дно и самому подняться. Больше ты ничего не сможешь сделать. Нельзя заставить кого-то принять помощь или вступить в общество анонимных алкоголиков. Он должен сам этого захотеть».

«Старые времена» игрались в переполненных залах. Клайв Барнс приберег лучшие слова для Хопкинса: «С его неожиданной безрадостной усмешкой Чеширского кота, боевой неугомонностью и ветреной агрессивностью, он создает замечательно путаное впечатление о человеке, сломанном жизнью и временами». Ричард Шикель из «Time» восхищался «чистому возрождению», в котором «три звезды отыграли остроумные мелодии и свободную иронию Пинтера с изящным профессионализмом. Это вдохновляет на работу с самым гипнотическим театральным мотивом – постмодернизмом».

Всплеск работ на телевидении был менее заметен в артистическом плане, но имел огромное значение в прокладывании дорожки к надвигающемуся крутому повороту, который через восемь лет принесет ему «Оскар» и рыцарское звание. До «Баунти» был сериал «Женатый мужчина» («A Married Man») – шестичасовая экранизация мелодраматической новеллы Пирса Пола Рида о сексуальном предательстве и убийстве, которая первоначально раскручивалась другом Джулианом Феллоузом как пьеса, написанная, чтобы показать талант Хопкинса, и в итоге была спродюсирована телекомпанией «London Weekend Television» для второй независимой сети Британии «Channel 4». Это был популярный программный материал, ловко переделанный Дереком Марлоу в сценарий с добавлением сексуальной интриги (Хопкинс настаивал на удалении красочных, незавуалированных сексуальных сцен, где он как неверный муж спит со своей любовницей, роль которой

сыграла Лизе Хилболдт). Джон Дейвис, режиссер «Войны и мира», выступал на сей раз в роли продюсера, Чарльз Джэрротт был режиссером, но мини-сериал оказался посредственным: не вполне уверенный, не вполне триллер, не вполне запоминающийся.

Следующим стал сериал «Чужие и братья» («Strangers and Brothers») Филипа Хинчклиффа по произведению Ч. П. Сноу[167], переделанному в сценарий «тяжеловесом» «BBC» Джулианом Бондом, для сети «BBC». Затем трио разноплановых чепуховых американских предложений для телеканалов «CBS», «HBO» и «ABC». «Триумфальная арка» («Arch of Triumph») была топорной переделкой плаксивой мелодрамы с участием Шарля Буайе, а ныне с Хопкинсом, заменяющим Буайе, и Лесли-Энн Даун вместо Ингрид Бергман. Под руководством «HBO» совместно с французской и итальянской студиями «Attene 2» и «RAI» производство фильма «Муссолини и я» («Mussolini and I») возвратило его к Бобу Хоскинсу для слабого, длинного сериала, которым не очень восхищались как зрители, так и критики, и который был оправдан только своим самым большим телевизионным гонораром вплоть до настоящего времени – по общему мнению, свыше $400 000. По горячим следам шел сериал компании «ABC» – душевная ерунда Джеки Коллинз «Голливудские жены» («Hollywood Wives»), где он сыграл английского режиссера Нила Грэя (на этот раз оклад в $300 000), который с апломбом шествует в сумраках тлетворного влияния интриг пафосного мира кино и потом сляжет с сердечным приступом после того, как его шантажировала Сьюзан Сомерс.

Обсуждение творческого поиска Хопкинса в этих работах или в последующем фильме «Нечистая совесть» («Guilty Conscience») телеканала «CBS» – это упражнение в пустой трате времени, что признал и сам Хопкинс. О «Триумфальной арке» он сказал, что «повеселился от души», а «Голливудские жены» принесли «больше смеха, чем что-либо еще за все последнее время, и что определенно лучше, чем Шекспир». Между этими проектами Хопкинсу удалось положить в банк более одного миллиона долларов, единогласно решив с Дженни создать их первую настоящую заначку, которая открывала для них дополнительные возможности. Без всяких сомнений, он держал в голове четкий план. Это было время активности и душевной гармонии, идеальное время для того, чтобы ловить момент. Недавний театральный успех и успех фильма «Баунти» в плане профессиональной оценки, по мнению критиков, но не широкой публики, вытолкнули его вперед. Также привлекательными казались алхимия и магия его спокойствия. Таким образом, он с легкостью много работал. И много смеялся. И смех порождал

работу…

Если деньги никогда не были для Хопкинса стимулом, то очарование Лос-Анджелеса теперь привлекало еще больше. С его разноперой, грустной легендой о борьбе с демонами, с его двумя премиями «Эмми» и одной «BAFTA», с отпечатком качества, сопутствующего «Магии», «Человеку-слону» и «Баунти», Голливуд (по крайней мере, голливудское телевидение) наконец ему открылся. И у него было еще одно преимущество. Пухлый и розовощекий в двадцать лет, с брюшком в тридцать, в свои сорок лет он наконец стал физически привлекательным человеком. Когда волосы слегка поредели, а двойной подбородок ушел, его лицо приобрело внезапную красоту, в которой чувственные голубые глаза сияли меланхоличным, манящим светом. Джон Моффатт отметит: «Я ему завидовал в этом плане. Все мы становились старыми, а Тони становился сексуальным».

Избалованный выбором, Хопкинс шокировал всех, даже Дженни, своим решением вернуться домой. Поводом послужило предложение сыграть в лондонском спектакле его старого наставника в RADA Кристофера Феттиса, который когда-то поведал ему про энергетический куб и мотивационный импульс. Феттис годами обхаживал его с разными проектами, и вот теперь появился один, который нравился обоим: «На пустынной дороге» («The Lonely Road») Шницлера[168]. Хопкинс сказал Дженни, что ему это нужно, что ему по-прежнему не хватает Лондонского театра, что пришла пора для новых перемен. Они собирались домой, однако уже не для очередного длительного пребывания в отеле или аренды жилья.

Хопкинс проницательно осмыслил «Голливудских жен», посему продал дом на Клируотер-Драйв и уехал.

# Глава 14
# Дома… и трезвый?

Питер Гилл торжествует: «Я прямо вижу Тони в „Национальном“ как его облепляют всякие восторженные парни и он не знает, как проскочить мимо них, будучи чертовски непродвинутым в этом плане…» Так или иначе, Гилл говорит: «Он очень сильно хотел такого рода признания, но не покровительства „Ройал-Корта“, или „Вест-Энда“, или чего-то подобного. Нет, только вершины карьеры, как Ларри, не меньше».

Пета Баркер расценивает его умонастроение в середине восьмидесятых как цельное, в общем спокойное, но при этом он «жаждал абсолютного британского признания» и был готов на все, чтобы его добиться. К этому времени они снова стали друзьями, и Хопкинс помирился с Эбби. По мнению Петы, он заплатил сполна и заслуживал всего, что его ожидало. Дэвид Хэа, преданный драматург-социалист, который вскоре поспособствует предстоящему триумфу, считает: «У Тони была безумная уверенность в том, что британские зрители его ненавидят. Не просто что он им не нравится, а что они его именно ненавидят. Это была навязчивая идея. Он вернулся, чтобы разобраться с этим раз и навсегда».

Признаки поворотных событий его жизни проглядывались повсюду. В фильме «Баунти» он во второй раз появился на большом экране с Оливье, который в роли адмирала Худа расследовал дело о мятеже и допрашивал Блая. Сцены, снятые за день на «Lee Studios», стали историческими: два великих актера, восходящий и меркнущий, разделенные возрастом и объединенные гениальностью, замкнутые в молчаливом конфликте, вышедшем за пределы их вымышленной битвы. «Несомненно, опека Ларри по отношению к нему была сродни отцовской любви, – говорит Гилл. – Хотя это не было безусловным влечением к нему. Я уверен, что Ларри был совершенно возмущен тем, что Тони потакает своим каким-то демонам, которых он имел обыкновение изгонять за счет „Национального“. Но было очевидно всепрощение, а оно подразумевает заботу, и потом было бы упущением не сказать, что Тони был великим актером, а Ларри порой великим искателем талантов».

После «Баунти» последовала очередная церемония передачи полномочий. Оливье было семьдесят семь, он проживет еще пять лет и сыграет несколько ролей. Талант Хопкинса цвел пышным цветом. «Баунти» обратил вспять те напряженные, волнительные

первые месяцы в «Национальном», когда Хопкинс мечтал о мире, который Оливье удерживал в своих руках. Теперь настало время бушевать Оливье. Но это было исключительно личное, в отличие от прежнего негодования Хопкинса. Все, кто знал Оливье, настаивают на том, что он сопротивлялся приближению своего смертного часа и ненавидел его. Но Гилл говорит: «Он, вероятно, чувствовал удовлетворение от своего вложения в Тони; это действительно была чистая прибыль».

Когда дом на Клируотер был продан продюсеру Джону Тертлу – слишком поспешно, а потому и выручка была более чем скромная, – Хопкинсы сняли дом на Дрейкотт-авеню, в Челси. Хопкинс вполне мог позволить себе приобрести недвижимость в Лондоне, и арендное соглашение отражало его всепроникающие страхи по поводу своих начинаний. Но он скрывал их. В декабре 1984 года, день или два спустя после его приезда, он начал подготовку к пьесе «На пустынной дороге» и ко второй, очень важной пьесе, на которую он согласился еще до отъезда из Штатов, – фельетону «Правда» Дэвида Хэа и Говарда Брентона, газетной сатире, предназначенной для постановки на новой площадке «Национального».

Сначала последовала работа «На пустынной дороге», написанная Шницлером, драматургом, прославившимся благодаря «Хороводу» («La Ronde»), человеком, который однажды назвал себя «знатоком одиночества». Здесь Хопкинс будет играть Джулиана Фихтнера, усталого заядлого путешественника, который возвращается в Вену с целью примириться с Феликсом, своим незаконнорожденным сыном. Ирония заключается в том, что Феликс (сыгранный Колином Фёртом) и понятия не имел о личности своего настоящего отца и в результате своего избалованного, буржуазного воспитания определил себя на жизнь в странствиях, которой некогда наслаждался его отец. Саманте Эггар досталась роль любовницы Фихтнера, а старый приятель Алан Доби появился в роли стороннего наблюдателя и рассказчика. Хопкинса заинтриговали психологические лабиринты этой истории, тени Ибсена и Чехова, и безумная концепция Феттиса, открыто построенная на отсылке к Фрейду, которая подразумевала поместить пьесу в психиатрическую клинику, где герои становятся живыми иллюстрациями историй болезней под наблюдением венского доктора.

Доби нашел своего старого друга практически неизменившимся, разве что «безмятежным, расслабленным, гораздо более и более расслабленным, чем он его запомнил». Доби также подозревал, что именно Хопкинс приложил руку для того, чтобы он попал в фильм. «Определенно, он был тому

причиной, поскольку Тони одобрял актерский состав. Так что, я думаю, он дал добро на меня». Когда начались четырехнедельные репетиции, Доби наблюдал очевидное, но сдержанное преклонение перед Феттисом и готовность – по крайней мере на первых порах – соглашаться с каждой фантазией режиссера. «Я не был в них так уверен, – говорит Доби. – Радикальный подход мне не близок. Все это чересчур, с чудинкой. К примеру, мне запомнился первый день вычитки пьесы. Мы все сели в круг, и Феттис включил какую-то убийственную музыку. Мы покорно ее слушали, а потом он сказал: „Вот и все! Вот о чем эта пьеса!“ Я лично подумал, что это полный бред».

Доби продолжал наслаждаться обществом и дружбой Хопкинса, но с каждым днем все больше отдалялся от Феттиса и его концепции.

По мере того как приближался день премьеры, Доби все больше понимал, что пьеса катастрофична. «Тони затаился, а я стал разражаться тирадами, кричать и ломать мебель. Я не мог вынести того, что вытворял этот человек, и это меня реально угнетало. А потом, как только состоялась премьера в Гилфорде[169] (к слову сказать, встретили ее прохладно), Феттис скрылся со сцены».

Хопкинс явно избегал любых неловкостей, удерживаемый своей давнишней любовью и доверием к Феттису и своим новообретенным обетом «перестать воевать». Но когда Феттис ушел, актер-режиссер незаметно попал в поле зрения. «Мы все еще были в Гилфорде, и Тони очень неспешно подошел ко мне и в своей уникальной манере (например, как когда он играет и расчленяет предложения, произнося их в нерешительной, обезоруживающей манере) сказал: «Э-э-э… а-а-а… э-э-э… Алан, э-э-э… ты не будешь против, если я… э-э-э… приду… э-э-э… если я подойду вот сюда во время этого отрывка и проговорю свои слова… э-э-э, лицом, э-э-э, вот сюда?» Доби пришел в восторг, осознав свое спасение: «Тони, – ответил он, – ты можешь делать, что хочешь и когда захочешь».

Возвращение на сцену «Олд Вика» породило странные эмоции, но к тому времени, говорит Доби, пьеса была «намного приятнее», и хотя Феттис периодически к ним заглядывал и высказывал свое мнение, «все осталось примерно так, как того хотел Тони и труппа. Больше никаких конфликтов. Тони общался с Феттисом. Я нет. И это меня очень даже устраивало». Теперь «Олд Вик» находился под коммерческой дирекцией, управляемой канадцем Эдом Мирвишем, Национальная театральная компания (теперь под художественным руководством Билла Брайдена) наконец переехала в свое новое здание с тремя сценами, в Саут-

Бэнк. «Не знаю, ностальгировал ли он, – говорит Доби, – но ему точно здесь нравилось. Это было позитивное возвращение домой».

Работа «На пустынной дороге» непосредственно повлияла на предстоящий успех. Хотя искажение пьесы фрейдизмом получило свою порцию критики, рецензии на Хопкинса произвели сенсацию. В газете «International Herald Tribune» Майкл Биллингтон писал напрямую: «Огромное удовольствие доставляет тот факт, что Хопкинс вернулся на сцену. Он играет Фихтнера как человек, сострадающий человеческому чувству долга: в одной незабываемой сцене он стоит на авансцене, глаза постепенно увлажняются в тот момент, когда его сын пристально смотрит на портрет матери и начинает понимать свое происхождение. Хопкинс, играя со зрелым спокойствием, обладает обнаженной душой – качеством настоящего актера».

Обнаженная душа была вполне реальной, но теперь это была продуманно обнаженная душа. Да, можно даже сказать, расчетливая.

Свою зрелость Тони Хопкинс применил в «Правде» с самыми большими сомнениями. Сгорая из-за своей потребности в «Национальном», в последний момент, глубоко зарывшись в Шницлера и отрезав себе путь к отступлению в Америку, он подумывал пойти на попятную. Пьеса «На пустынной дороге» игралась заключительную неделю в театре «Ройал»[170], в городе Бат[171], когда начались репетиции с режиссером-сценаристом Хэем. Хопкинс сказал Дженни, что посчитал это ошибкой. Текст пьесы озадачил его, он «не видел его» и хотел отказаться. Дженни и Джулиан Феллоуз переубедили его: они прочли «Правду» и сказали, что он должен стараться, что это особенная роль. Некоторые полагают, что природа сомнений была чисто тактической. Один актер утверждает, что это был «приступ неуверенности в себе, вызванный „Национальным“, которого он хотел. Он хотел чего-то широко известного, классического, что приличествовало Оливье. „Правда“ была новой сомнительной пьесой двух ярых социалистов. Эта вещь была непонятной».

Дэвид Хэа и Говард Брентон, конечно же, были спорными фигурами, нетипичными для «Национального». Откровенные социалисты, осуждающие традиции и современную британскую историю, они создали новейшую группу публицистов, среди которых были Тревор Гриффитс и Сну Уилсон, которые прославились в семидесятые. Хэа был самым толковым и активным (он также – режиссер художественных фильмов) и являлся основателем компании «Portable Theatre», которую он создал вместе с Тони Бикатом в 1968 году, и компании «Joint

Stock Company», созданной с Биллом Гаскиллом и Максом Стэффорд-Кларком в 1974 году. Работая заведующим литературной частью и писателем-преподавателем в «Ройал-Корте», до того как взяться за бастионы нового «Национального», Хэа имел определенный успех с пьесой «Brassneck» (написанной вместе с Брентоном в 1973 году) и его собственной пьесой «Беспокойное сердце» («Plenty», 1978). Однако он страстно жаждал массового зрителя. «Правда» стала его инструментом в достижении этой цели.

Хэа вспоминает приезд Хопкинса: «Мы обхаживали его, следуя стратегическому плану, потому что долгие годы он слыл легендарной пропажей британского театра. Так у нас появилась возможность поставить пьесу в театре Оливье (в комплексе „Национального театра“), которая выходила за рамки обычного репертуара. Новую пьесу. Сейчас дело обстоит иначе, но тогда задача, что нужно заполнить 1200 мест в зале, была большой проблемой, а присутствие скандально известной звезды могло помочь это сделать». Хэа знал о внезапных сомнениях Хопкинса, но настаивает, что он их вмиг переборол. Вместе с ним в пьесе были задействованы Кейт Баффри, Тим МакИннерни, Рон Пембер, Билл Найи, Питер Блайт и Бейзил Хенсон – не все из них на тот момент были опытными актерами.

«В первый же день мы принялись за читку, и Тони очень, очень, очень нервничал несколько сцен подряд». Как только непродолжительные сомнения развеялись, говорит Хэа, как только несколько актеров начали смеяться над тем, что делают, Хопкинс внезапно нащупал характер своего персонажа Ламбера Лё Ру, солидного газетного магната, созданного путем скрещивания двух реальных прототипов: Роберта Максвелла и Руперта Мёрдока. «На самом деле ничего особенно не изменилось с момента его первого „открытия“ своего персонажа, он только рос и рос». А затем Хэа ожидала «невероятная, пугающая энергия. Я приведу вам пример: каждый день он вставал в 5 утра, чтобы поиграть на фортепиано „Steinway“. Затем он дублировал кое-что для рекламных роликов на студии, с 8.00 и до 9.15 утра. В репетиционный зал он приезжал на полчаса раньше меня, а затем оставался там, даже если я работал со сценами, где его участие не требовалось. Потому что у него были идеи не только для Лё Ру, но также и для каждого персонажа. Затем он играл свою часть, и, когда мы вечером уходили, он оставался в столовой, чтобы позаниматься». (Хэа позже узнает, что Хопкинс обычно ложился спать – «полностью вырубался» – через двадцать минут после того, как в театре опускался занавес.)

«С ним я научился чему-то необыкновенному», – говорит Хэа.

«Тони – совершенно и непреодолимо актер инстинкта. Он должен „примерять“ персонаж больше, чем любой другой актер, которого я знаю. Он должен знать своего персонажа. Но как только он этого добьется, как с Лё Ру, он чувствует безграничную свободу и целиком раскрывается. В этом его гениальность. Если же он не нащупает персонаж, тогда его игра превращается в поиск. А это очень ограниченная и непривлекательная штука, с которой я столкнулся позже, когда мы вместе ставили „Лира“. Но с Лё Ру он определился сразу и сразу же стал потешаться, и я подумал: „Ну что ж, наверное, в этом что-то есть“».

Лё Ру Хэа и Брентона, как и сама пьеса, задумывался «для развлечения, не более того». Но сатирическое содержание – английская пресса как нравственная пустыня; правда, разрушенная инкубами, которых воспевают народные массы, – было центральной силой. «Но Тони не анализировал значение сцен, ничего такого. Вместо этого его маниакальная энергия направилась на усовершенствование великолепного комического представления. Он нашел „фишку“ спустя примерно неделю. Потом через 10 дней он нашел ключ к своему персонажу: взгляд рептилии». «Фишка» – поясной наклон вперед, как у регбиста, соответствовал постоянной позе Дэвида Сусскинда, исполнительного продюсера фильма «Все создания, большие и малые». Хопкинс использовал резкий южноафриканский акцент, позаимствованный из записей актера Атола Фугарда. «Образ пресмыкающегося особенно завораживал, – говорит Хэа, – потому что он разовьет его в Ганнибале Лектере в „Молчании ягнят“. Говард Брентон позвонил мне после того, как посмотрел „Молчание“, и сказал: „Ты видел, что он сделал? В «Правде» он только облизывал актеров, а здесь он уже кусает их за губы“».

Хотя Дженни всегда была рядом и брак был восстановлен с точки зрения сплоченности (что даже Пета Баркер признала как нечто необычайное), она постоянно не присутствовала в репетиционном зале, как раньше. Это было следующим доказательством роста самообладания Хопкинса. «Он пришел без личного сопровождения звезды», – говорит Хэа.

«Обычно он прогуливался от дома до театра пешком, а если ехал, то вел машину сам. Единственная проблема, с которой я столкнулся, – его неуправляемость. Он говорил: „Ты же меня знаешь, Дэвид, я бесполезен на репетициях“».

Один актер считает, что Хэа вытянул лучшее из Хопкинса потому, что не покорялся ему и не покровительствовал. Хэа говорит:

«Я осознавал проблему с алкоголем. Тони любит бесконечно ворошить это, что приводит к неуравновешенности, которую он, в

свою очередь, пытается контролировать. Один день он в прекрасной форме, собой доволен и любит какого-то определенного актера. На следующий день он этого актера на дух не переносит. И так постоянно. Дело в том, что он вверил себя режиму анонимных алкоголиков, суть которого в самоконтроле. Так что он все время борется с тем, чтобы контролировать эмоции, а из-за его маниакальной активности часто случаются нарушения равновесия. Я не сталкивался с подобным во время постановки „Правды“, но вот с „Лиром“, которого мы ставили позже, сложилась совсем другая история».

По мере того как приближался важный предварительный просмотр спектакля, Хэа чувствовал уверенность, в отличие от Говарда Брентона, который по-прежнему испытывал некоторые сомнения. Позже Брентон написал в журнале «Drama»:

«Я сидел в центре набитого людьми зала театра Оливье и смотрел первое превью „Правды“. Мы с Дэвидом Хэа подогнали все так, чтобы сделать пьесу комедийной, приговоренной на смех или ужасный провал. Мы никогда раньше не пробовали себя в роли драматургов, ни вместе, ни по отдельности, чтобы „идти в атаку“, выражаясь фразой Первой мировой войны, которую театр использует, желая показать приверженность одной определенной линии в спектакле. На первом просмотре, за несколько секунд до того, как в зале погас свет, у меня мелькнула кошмарная мысль: „О Господи, он же идет три часа. А что, если только Дэвид и я находим эти сцены, реплики и причуды человеческого поведения забавными? А что, если не будет ни единой усмешки, начиная с этой минуты и до выхода актеров на поклон?“».

Как выяснилось, предварительный показ приняли с восторгом, в отличие от всего, с чем ранее сталкивались Хэа и Брентон. «Реально, нет слов, – говорит Хэа. – Когда Тони вышел, его встретили бурными овациями, что его успокоило и подбодрило, относительно умиротворив, вне зависимости от того, какими были чувства после приема зрителей. А потом, что ж, все, что я могу сказать, – он играл Лё Ру в абсолютном перевоплощении. И это произвело фурор».

В третьей сцене первого акта Лё Ру ударился в собственную философию:

«Все, чем я занимаюсь, вполне естественно. Нет ничего неестественного в том, чтобы зарабатывать деньги. Когда ты рождаешься там, где родился я, ты действительно питаешь некие чувства к природе. В природе я восхищаюсь… животными, птицами и растениями; они все чертовски ладят друг с другом и никогда не ноют…»

Хэа считает, что страшилище, которого представил Хопкинс –

чудовище, «белая ворона» и трагикомичный персонаж, – «несомненно вырос из мрачных переживаний его собственного самокопания, он буквально срисовал его». Хопкинс согласился: по его мнению, Ламбер Лё Ру был частью его, частью каждого; он хищник, бесчувственное создание, которое «высвободилось из тьмы страхов человека».

Во время премьеры, как говорит Хэа, он с трудом пытался подобрать нужные слова комплиментов и благодарности. «Предварительный показ нас всех удивил, поэтому я задался вопросом, что же мне сказать в тот премьерный вечер. В общем, я пошел к нему в гримерку и сказал в полушутку, до начала спектакля: „Тони, я просто хотел узнать: есть хоть какой-то шанс, что ты со мной сделаешь «Лира»? Если премьера пройдет плохо, я не предложу снова, но…“ Он как-то толком ничего не ответил, а потом был вызов актеров на поклон, и мы вышли».

Премьера, как и предварительный просмотр, оказалась сногсшибательной. Хэа пошел за кулисы, а Хопкинс и бровью не повел. Совершенно мимоходом он сказал: «Дэвид, что там насчет „Лира?..“ Разумеется, я знаю, что у нас есть шанс на успех».

Последовали семь месяцев «Правды», не все спектакли заслуживали похвалу (некоторые критики посчитали пьесу «поверхностной» и «шитой белыми нитками», хотя Эмилин Уильямс оценила выступление Хопкинса как «самое блистательное со времен поствоенного театра»), но это время стало для Хопкинса самым плодотворным, самым благодатным за всю его профессиональную жизнь. Хэа стал свидетелем его необычайного состояния совершенного равновесия, в котором ему, как мужчине и как актеру, все было по плечу.

«Это был такой долгий путь, но такой вдохновенный. Помню, я некоторое время не видел пьесу – примерно 120 спектаклей прошло, – и я пришел взглянуть на нее, а она по-прежнему привлекала публику, по-прежнему шла на ура. Но мне подумалось, что Тони стал немного неуклюжим и манерным, что, собственно, неудивительно, поскольку персонаж был очень стилизованным созданием. Но я сказал ему об этом, и в тот же вечер он вышел на сцену. Я посмотрел и увидел самую лучшую игру в театре за всю свою жизнь. Все жесты, все до единого изменились. Они стали плавными и свободными, и это было абсолютно ново, совершенно, невероятно гениально. Такое впечатление, будто сама рука Господа прикоснулась к нему. И я пошел за кулисы и сказал ему: „Как, черт возьми, тебе это удалось?“ А он ответил: „Я не знаю. Просто не знаю. Бывают такие дни, когда все само собой идет своим чередом. Я сам не понимаю, как такое происходит“».

Безоговорочный успех «Правды», переполненный зал и очереди у театра каждый вечер, награды премий «British Theatre Association», «Royal Variety Club Award» и журнала «Drama» – все это поколебало нежелание Хопкинса купить дом в Лондоне. Вскоре он переедет на Итон-сквер, затем приобретет новый дом на Александер-плейс, который будет оставаться его домом вплоть до конца девяностых. «„Правда“ заставила его передумать, – говорит Хэа. – Он вернулся домой, чтобы увидеть, может ли он „завербовать“ публику „Национального“, и он смог. В этом был смысл его нового пути. Возвращение на родину и новый этап в карьере».

Пока шла «Правда», Хопкинс, пребывая в восторге от своих достижений, с радостью усердно работал над тремя главными кинопроектами. Один был для телевидения, остальные два – британские художественные фильмы. Каждый представил положительно «нового» Хопкинса: взгляд стал мягче, меньше суетливости, меньше манерности, полная погруженность в принцип «лучше меньше, да лучше», которому он присягнул еще во времена «Человека-слона». Фильм Майка Ньюэлла «Хороший отец» («The Good Father») дал повод для размышлений – более того, как признается Хопкинс, он заставил его разрыдаться. Сценарий, написанный Кристофером Хэмптоном по сентиментальному роману Питера Принца, рассказывал историю Билла Хупера – злобного специалиста в области маркетинга, который разошелся со своей несносной женой и изо всех сил всячески пытался сохранить близость с сыном, встречаясь с ним всего раз в неделю. Когда у него не получается выйти из тупиковой ситуации, он начинает манипулировать своим новым другом Роджером (который тоже разлучен с сыном), чтобы предъявить свои требования и выиграть дело об опеке. Приободрившись, он мирится со своей уже отдельно проживающей женой, но обнаруживает, что его улучшенные условия в договоре о разделе – это притворство: с грустью он понимает, что он убегал не от жены, а от своего сына.

Во время съемок фильма, сжатых в пять недель, Хопкинс огорчил Ньюэлла тем, что воздерживался от репетиций. Верный своим предубеждениям еще до «правдовского» периода, он объяснил Ньюэллу: «Я интуитивный актер. Либо я чувствую, либо нет. На этот раз я чувствую. Я знаю этого персонажа, это я». Режиссер настаивал на своем, и Хопкинс принял участие в репетиции, «очень плодотворной», как скажет позже Ньюэлл. Но когда дело дошло до съемок, вместе с актрисой Харриет Уолтер в роли его жены и Джимом Броудбентом в роли Роджера, сходство Хопкинса с главным героем высвободило неожиданные эмоции. В

процессе записи, как рассказал позже Хопкинс, он сломался в сцене, которая происходила в спальне, где Хупер с женой ругаются из-за ответственности, в окружении детских игрушек. Когда он ушел от Петы, Эбби была еще крохой в колыбели. Он избавил себя от боли, внушив себе, что больше «ему все это не нужно: ответственность перед семьей». Правдивость изображения Хупера причиняла боль, нахлынули воспоминания, и он разрыдался. Ньюэлл остановил съемку и попросил переснять эпизод.

Пета Баркер не может говорить о фильме «Хороший отец». Хотя она и следила за теле– и кинокарьерой бывшего мужа – он особенно понравился ей в предстоящих телевизионных байопиках «Блант» («Blunt») и «Пересекая озеро» («Across the Lake»), – она никогда не могла заставить себя посмотреть «Хорошего отца», полагая, что он навевает слишком много воспоминаний и это очень болезненно. Фильм имел крошечный бюджет, менее чем $2 000 000, и, возможно, был слишком безрадостным, чтобы стать хитом кассовых сборов, но жизненность сюжета и убедительность Хопкинса сделали картину достойной внимания.

Дивная экранизация автобиографической книги Хелен Ханфф «Чаринг Кросс Роуд, 84» («84 Charing Cross Road»), созданная Хью Уайтмором, написавшим сценарий для «Всех созданий…», также выигрывала за счет зрелости Хопкинса. Втиснутая в график параллельно «Правде», эта безупречная инсценировка двадцатилетней дружеской переписки между Фрэнком Доэлем, заведующим отдела закупок антикварного книжного магазина «Marks & Company» (по одноименному адресу Вест-Энда, в Лондоне), и Ханфф, книголюбкой из Нью-Йорка, блестяще воплотила на экране всю непостижимость и тайну человеческой любви. Хопкинс обожал сценарий Уайтмора и попросил режиссера Дэвида Джонса, продюсера кошмарного «Кина», сперва выразить признательность Уайтмору. Фильм снимался компанией Мела Брукса с организационным подходом, схожим с «Человеком-слоном». Съемки интерьеров производились в Шепертоне, а также, незначительно, на натуре в округе Лондона, и один день в прибрежном городе Истборн. Вместе с Хопкинсом главные роли играли жена Брукса Энн Банкрофт (с которой он ненадолго появился в «Молодом Уинстоне» и «Человеке-слоне»; здесь у нее была роль Ханфф), Морис Денэм и Джуди Денч.

Денч играла жену Доэля. Ее роль отсутствовала в недавной инсценировке Джеймса Руз-Эванса, но она имела решающее значение в плане подачи характера Доэля в романтической, но не снисходительной экранизации Уайтмора. Интересно, говорит Денч, что они с мужем (актером Майклом Уильямсом) отклонили

предложение сыграть Ханфф и Доэля по версии Руз-Эванса: «Потому что мы подумали, что она попахивала сольным вечером, в котором будет демонстрация моего личного суждения». Дэвид Джонс дружил с Денч с начала шестидесятых и безоговорочно взял ее на роль жены Доэля – опять против ее побуждений. Денч вспоминает:

«Мы с Дэвидом отлично сработались в таких замечательных вещах, как „Langrish“, „Go Down“, но он знал, что я неподходящая для кино актриса. Я ненавижу, как выгляжу на экране, и это очень усложняет мне работу в кино. Прежде чем я могу обдумать игру как таковую, мне нужно почувствовать себя довольной тем, как я выгляжу. Кино безжалостно. Оно выявляет худшее в вас. И многие мне часто говорили, что вот здесь что-то у меня не так или вон там не эдак. Так что я приступила к этому фильму, как к большинству фильмов или работ на телевидении, с большими сомнениями».

Денч знала Хопкинса только по его репутации.

«Никто и никогда не говорил мне, что он капризный и трудный, но я знала, что он был одним из ребят „Олд Вика“, и мне сказали, что у него отличное чувство юмора. И все это оказалось правдой, но также позже я узнала, когда мы работали над „Антонием и Клеопатрой“ („Antony and Cleopatra“), что он ужасно мучился из-за своего характера. С ним было потрясающе вдохновенно работать, но я бы не смогла с ним жить 24 часа в сутки. Подобное количество энергии в работе – это великолепно, но как-то противоестественно».

Денч встретилась с Хопкинсом и Дженни на званом ужине Джэн и Гоуна Грейнджеров, а потом они стали работать на съемочной площадке в Ричмонде. «Я немного трепетала. Я видела его „Правду“ и подумала: „О Господи, да он же гений“. Сниматься с ним было одно удовольствие. О-о, его коньком был юмор: изумительный, искрометный юмор, и было ясно, что он чувствовал себя непринужденно в этом фильме, в отличие от меня. Если он и перенапрягался, то я этого не видела. Он казался спокойным, подтянутым, очень уверенным в себе во всех отношениях». Денч не замечала никаких конфликтов между Хопкинсом и Джонсом.

«Вполне возможно, Тони не любил репетиции. Я – нет. Но я, как и он, актриса животного инстинкта. Я избегаю интеллектуализации. Я так не могу. Я просто чувствую героя, чую его и играю. Дэвид [Джонс] хорошо обращался с этой интуицией. Он умелый режиссер, хорошо организованный и подготовленный, что, пожалуй, не скажешь о человеке, которого я знаю на личном уровне, но он оставлял место для импровизации и обсуждений.

Так было, когда мы с Тони репетировали наши отрывки… и, думаю, это поспособствовало рождению очень убедительных отношений на экране».

Хотя Денч настаивает, что «никогда, никогда и еще раз никогда» не смотрит фильмы со своим участием – «это слишком мучительно», – она таки присутствовала на премьере фильма «Чаринг Кросс Роуд, 84» и получила от нее удовольствие. «Это было самое благоприятное начало для деловых отношений с Тони. Я подумала, что, на мой взгляд, все в действительности получилось очень хорошо, и это был мой самый удачный опыт в кино за все время. Мне нравилось тепло фильма, у меня остались самые приятные воспоминания от нашего танца с Тони под открытым небом, в эпизоде, снятом на месте старого „Фестиваля Британии“ на Саут-Бэнк. Он был таким забавным, что, должна признаться, это немного ломало представление о грядущем „Антонии и Клеопатре“.

Снятый за $4,6 000 000 (декорации в Шепертоне съели большую часть бюджета), «Чаринг Кросс Роуд, 84» сохранил успех Хопкинса, принеся ему награду как «Лучшему актеру» на Московском кинофестивале и, по словам Дэвида Джонса, восхищение таких звезд, как, например, Роберт Де Ниро, который после просмотра копии фильма восторгался, рассказывая всем и каждому о правдоподобности Хопкинса.

Отныне жизнь Хопкинса состояла на 24 часа, семь дней в неделю из актерских обязательств. Хэа говорит о его «бешеном круговороте работы», Денч об «уставших глазах». Но он мчался вперед. «Блант» («Blunt») был следующей работой, для «BBC». Здесь он играл здорового, нетрадиционной ориентации Гая Бёрджесса в постановке Робина Чапмана о диверсионной деятельности Энтони Бланта. Восхищенные пьесой (доктор Рэймонд Эдвардс из Кардиффа нашел ее «оправданной» и «весьма искусной»), некоторые разглядели признаки усталости, проявившиеся в старом, знакомом, забытом маньеризме.

К середине лета 1986 года Хопкинс прочно осел в Лондоне. Он чаще виделся с Эбби, которая проявляла интерес к театру и, казалось, не поддавалась сомнениям отца, а он дал понять друзьям, что больше никогда не будет жить в Америке снова. Один друг актер говорит: «У него было все для счастья, но у Тони слишком сложная натура, слишком увлекающаяся самонаказанием, чтобы когда-нибудь быть счастливым. Он строит… а потом разрушает. Мы прозвали его „кризисным маньяком“. Он получал подпитку от изнеможения или несчастья. Он никогда не пребывал в стабильности, и хотя так он выглядел после „Правды“, на самом деле он никогда не усмирялся».

В январе 1985 года, возвращаясь к работе над «На пустынной дороге», Хопкинс сказал Майклу Оуэнсу из газеты «Evening Standard»: «Я всегда знал, что мне придется вернуться. Я провел ужасно много времени в бегах и теперь понимаю, что пришло время вернуться к реальной стороне жизни. Я жил в горах Калифорнии, где у меня была возможность все обдумать и прийти к ряду решений. Это все то же: либо ты растешь, либо терпишь крах». Последствия британского возрождения в «Правде», «Чаринг Кросс Роуде, 84» и остальных работах обратно швырнули эти ремарки ему в лицо. «Правда» и победа над «Национальным», над «системой» могли быть лишь пустым звуком. Жизнь продолжалась. Его тщеславие имело постоянную подпитку, прежние сомнения утихали, но после этого появились новые сомнения и очередной вакуум, который надо было чем-то заполнять. Хопкинс сказал Дэвиду Люину:

«Как-то вечером, вдруг, стоя на сцене, я подумал: „О чем вообще все это?“ Это было в середине контрактного срока „Правды“ и („Лир“ и „Антоний и Клеопатра“) были на подходе, и у меня просто появилось ощущение, что я теряю время. Я запаниковал и сказал себе: „Я не могу вариться в актерской жизни в театре. Здесь коллективная и семейная атмосфера, которая на самом деле мне безразлична. Я никогда не воспринимал себя частью этого“. Но я заключил контракт, поэтому должен был остаться. Но я правда не знал, что мне делать дальше».

Ноющая боль носила хронический характер: неспособность отдаться «семейному» союзу. «Для меня это стало очевидным, – говорит Денч. – Он чувствовал неловкость в потребности близкого общения. Не как актер, а в социальном и личном плане. Тони был очень хорошим, но совсем не компанейским. Он так прямо мне и сказал: „Ненавижу командный дух“. Его видение жизни заключалось в своего рода постоянном одиночестве».

И снова Дженни поддержала и помогла ему, когда в офисе Хэа он принял предложение об участии в «Короле Лире», который станет первой за все время постановкой компании «Национального театра», охарактеризованной Чарльзом Лэмом как «несценичная пьеса». В конце лета 1986 года пара села на восточный экспресс Венеция – Симплон и отправилась в Италию с тем, чтобы недельку отдохнуть, в компании с Дэвидом и Полой Свифтами. После чего «батарейка», по-видимому, подзарядилась и началась действительно упорная работа.

На этот раз энергичный Хэа стиснул зубы. «Не щелкнуло у него. С самого первого дня „Правды“ он понял, как играть Лё Ру. А с „Лиром“ – нет. Это была проблема поиска. И неспособность

все связать воедино глубоко расстраивала его и, думаю, даже временно свела его с ума».

Это был первый Шекспир Хэа, откровенно трудная пьеса в плане вокальных и физических требований, и, в общем, она расценивается как текст, который актеры и режиссеры выстраивали обычно после того, как сначала проработают комедии, потом трагедии, а потом уже то, что Джон Бартон, режиссер «Королевского шекспировского театра», рассматривал как «возможно, самую великую пьесу из написанных». Оливье, игравший роль на сцене в 1946 году и для телевидения в 1983-м, очертил течение процесса игры «Короля Лира». В трех с половиной часах драмы, в которой восьмидесятилетний Лир появляется в одиннадцати сценах разных драматических требований, все время продвигаясь к явному безумию, актеру нужно обладать чем-то большим, чем просто талантом. Оливье сказал: «Когда у тебя есть силы для роли – ты слишком молод, когда у тебя уже подходящий возраст – силы не те». Гилгуд также счел эту роль трудной и посоветовал будущим Лирам «обзавестись миниатюрной Корделией», ссылаясь на сюжет пьесы, когда актер-Лир должен нести тело дочери через всю сцену после напряженной вечерней работы.

Тем не менее Хэа не смущали трудности. Объявив себя «лиристом» в противовес любителям Гамлета, он поначалу вдохновлялся восхождением на свой Эверест.

«Не считая постановки Питера Брука 1962 года, я никогда не видел „Лира“ настолько глубоко раскрытого. Иногда работали на четверть из десяти, иногда на шесть десятых. Даже в постановке Брука, думаю, Скофилд выложился на восемь десятых. Но я был готов идти ва-банк с Тони».

Пока Хэа планировал масштабную переработку, ожидания – разумеется, в связи с «Национальным» – были самыми высокими. В последнее время «Короля Лира» ставили несколько раз, и у всех постановок был различный успех. Версия Эдриана Ноубла из «Королевского шекспировского театра» буквально связала Корделию и Безумца вместе в симбиотической борьбе не на жизнь, а на смерть; версия театра «Kick Theatre Company» Деборы Уорнер была послабее; парижский спектакль Ингмара Бергмана наделил пьесу высокой степени сексуальной и политической энергией.

«А моя версия была несентиментальной – о старости – и довольно прямолинейной. Многие Лиры содрогались и говорили дрожащим голосом, чтобы добиться нужного впечатления. Тони – нет. Он был воинственен, агрессивен, боевой и активный… но все равно это было не то. Он просто не вполне схватил образ.

Частично все-таки это моя вина. Я так толком и не справился с первой частью пьесы. Он был фантастическим во втором акте, в Дувре, захваченный Майклом Брайантом в роли Глостера. Думаю, лучше это никогда бы не сыграли. Он был бесподобен во всех моментах нежности. Но все остальное время он размахивал руками, очень отчаянно, и я не могу представить более трагического зрелища, чем смотреть, как актер вроде Тони бродит безутешным по сцене и все ищет, ищет. Потому что он актер, который не может скрыть свою боль. Он не обладает этими трюками в отличие от британских актеров, которые, когда происходит какое-то несчастье, могут вполне казаться безразличными и скрыть все, выдавая иронию или какие-либо другие базовые приемы. Тони так не делает, не может. Если этого нет, то этого нет. Это сводило его с ума».

Хэа старался не тревожиться, когда раздосадованный Хопкинс срывался на других актерах. «Он был беспокойный, и неожиданно ему пришло в голову, что один актер, очень хороший парень, у которого не получалась его роль, явно мог запороть постановку. Это сводило Тони с ума. Сложилась очень опасная ситуация. Он стоял на сцене, размахивал руками и хватал людей. Создалось явственное впечатление, что он „на грани“».

Рецензии были прекрасными, как и реакция публики в день премьеры. Отовсюду слышались овации, а газета «Independent» написала: «Несмотря на то, что спектакль не музыкальный, „Король Лир“ „Национального театра“ стал самым продаваемым после „Призрака оперы“ („Phantom of the Opera“)». Хэа цитировали: «Ощущение событий обескураживает. В конце концов, это всего лишь пьеса». Марк Лоусон из «Independent» считал:

«В главной роли – Энтони Хопкинс, земляк и обладатель схожих с покойным Ричардом Бёртоном внешности и голоса, пытается заново примкнуть к списку первоклассных актеров, играющих по Шекспиру Проблема заключается в том, что постановку слишком переоценили. В исполнении Хопкинса представлен лишь обрубок от уважаемого Лира, но если бы еще хотя бы месяц… и по отношению к „Национальному театру“ тоже было бы справедливее, если бы характер позволили развить более глубоко. „Национальному“ нужен хит… однако есть что-то в этой постановке, что предполагает положительный прием критики, но не публики, а билетные спекулянты для последующих спектаклей не понадобятся».

Остальные критики были заметно добрее к Хопкинсу. Франсеза Кинга из газеты «Sunday Telegraph» Хопкинс «неоднократно задевал за живое… С другой стороны, однако,

должно поставить во внимание его вокальные недостатки и удивительную неспособность глубоко тронуть, за исключением случайных моментов».

Хопкинс стал все больше и больше расстраиваться – иногда, на некоторых вечерних спектаклях, полагая, что он «должен пробить публику, должен атаковать их, достучаться до них любой ценой». Во время таких спектаклей Майкл Брайант и коллеги Хопкинса раболепствовали перед ним и повторяли: «Еще один из его чертовых вечеров сексуальности и насилия!» Хэа говорит: «Мне было очень трудно, мы ссорились. Тони ненавидел все это, и он, бывший алкоголик, помнил мысль, посеянную группой анонимных алкоголиков, что алкоголизм связан со злостью и что худшее, что ты можешь сделать, это обратить этот гнев внутрь себя и позволить ему развратить твои чувства. Я сказал ему: „Слушай, я не виноват, что ты алкоголик. Ты поедаешь себя поедом и гонишь волну“… и он потом успокаивался и говорил: „Хорошо, хорошо, прости…“».

Большая дружба, зародившаяся в «Правде», слабела, и хотя «Король Лир» шел на протяжении сотни спектаклей и, согласно записи одного актера в Лондоне, «всегда с переполненным залом», Хопкинс не мог дождаться, чтобы наконец избавиться от него. Хэа говорит:

«После радости „Правды“ эта ситуация очень печалила. А потом Тони стал меня раздражать. Он ушел и позволил своему расстройству взять над ним верх. Каждый раз, когда я брал в руки газету, я читал его слова, где он говорил, что „Лир“ – это полная катастрофа и что он был ужасен. Спустя какое-то время я подумал: „Что ж, хватит“. Так что я написал ему буквально следующее: „Тони, меня достало читать, что «Лир» – это катастрофа. Меня достало, что ты вымещаешь свою злобу на других. Да уж лучше, чтобы ты снова стал алкоголиком, чем продолжал в том же духе. Ты можешь это не принимать, Тони, но в течение сотни спектаклей мы каждый раз собирали полный зал на 1200 мест. Так что, хотя ты и не желаешь признаться самому себе по своим каким-то личным причинам, но я со своей стороны скажу, что мне не стыдно за то, что происходило на сцене“».

Хопкинс позвонил из Австралии через три дня посреди ночи. «Он был расстроен. Получил мое письмо и сказал: „Дэвид, ты прав. Мне очень жаль. Я не знаю, почему вытворяю все это. Прости меня“».

Все режиссеры и собратья по актерской профессии рассказывают похожие истории про вспышки гнева и искреннее раскаяние. Написанные или сделанные по телефону извинения всплывают в большом количестве во многих воспоминаниях.

«Думаю, это говорит о том, – говорит Дэвид, – что все эти потрясения идут с ним в комплекте. Как расплавленная порода в вулкане, это сущность и ее следствие – цена, которую надо платить за величие. Тони осознает это в моменты просветления и поэтому одержимо извиняется… когда же ты узнаешь его, то понимаешь, что внутри него кроется по большому счету добрая душа. В нем нет злобы. Он артист. Вот и все».

Покончив с «Королем Лиром», Хопкинс ненароком оступился, в заторможенности дав обещание сэру Питеру Холлу, на тот момент художественному руководителю «Национального», сыграть в «Антонии и Клеопатре». Позже он сказал: «Понятия не имею, зачем я снова впутал себя в это испытание. Я пообещал, поэтому сдержал слово. И только. В последний раз. Не хочу снова проходить через эту пытку и это унижение. Я доказал, что могу покорить „Национальный“ – и на этом все».

По словам Джуди Денч, сыгравшей Клеопатру, ничего похожего на унижение в «Антонии» не было. «Но я даже не подозревала, насколько он был уставшим, хотя, оглядываясь назад, легко понять из-за чего. „Правда“, „Лир“ – два огромных проекта, а после них еще и те фильмы. Но когда мы начали репетировать с Питером, в январе 1987 года, он казался готовым и вполне заинтригованным».

Денч получила роль «самым неловким образом», поскольку ей одновременно поступило приглашение как от Холла, так и от «Королевского шекспировского театра». «На самом деле, все кончилось чем-то вроде письменной дуэли с Питером Холлом, который заявил „Королевскому шекспировскому театру“: „Вообще-то, мы сделали наше предложение в офисе, а вы свое на вечеринке“. Но я хотела сыграть эту роль, хотя понимала, что физически не особо похожа на Клеопатру, и, полагаю, именно я убедила согласиться Тони, потому что написала ему: „Я собираюсь рискнуть, пожалуйста, и ты попробуй“».

В конференц-зале номер 3, наверху «Национального», начались двенадцатинедельные репетиции. «Поначалу было некое напряжение и смущение из-за того, что все мы не очень хорошо знали друг друга. Но Тони блестяще разрулил эту ситуацию, точнее его остроумие. Шутки. Улыбки. Колоссальное обаяние. А потом, на второй день, мы уже работали с энтузиазмом».

Но Хопкинс растратил себя в «Лире». Спустя три недели, во время ланча, Денч вдруг увидела актера стоящим у служебного входа в театр, потного, бледного, стиснувшего зубы.

«Это все ошибка, – сказал он ей. – Я не смогу довести это до конца».

Денч была в шоке, но видела, что у него действительно нет

сил продолжать работу. «Я попыталась утешить его. Я сказала: „Тебе нечего стыдиться. Ты сделал такой чудовищный объем работы. Люди вдвое моложе тебя свалились бы замертво. Давай пойди найди Питера и до того, как начнется сезон, честно во всем признайся“».

Хопкинс так и сделал. И услышал утешительные слова Холла, который предложил ему: «Отдохни недельку-другую. А потом посмотрим, как ты будешь себя чувствовать».

Потом Холл собрал труппу. Денч говорит: «Он был очень холоден и собран и сказал: „Нам предстоит много работы, так что давайте без паники. Ему нужен отдых. У нас в запасе еще больше девяти недель – времени достаточно. Давайте забудем пока про Тони и продолжим нашу работу“».

Через три дня, после удлиненных выходных с Дженни, Хопкинс вернулся к работе. «Никто ничего не сказал, – говорит Денч. – Никаких психоанализов или разглагольствований. Мы просто занялись делом и, мне кажется, создали нечто очень хорошее, нечто уникальное в „Антонии и Клеопатре“. Нам не хотелось делать пьесу стандартной – ничего механического в сценических движениях – и, думаю, это оказало огромное влияние на последующий результат».

Хопкинс работал из последних сил. Один актер, дружный с ним, с пеной у рта доказывает, что «он оказался на волоске от того, чтобы все бросить и уйти. Это чудо, что он не выкинул очередной акт исчезновения в духе „Макбета“… а причиной был „Лир“. После „Лира“ он удостоверился, что костюмы в шекспировском стиле не для него. Они делали его неуклюжим, и это мешало ему раскрыть характер персонажа. Он сам мне сказал: „Все, я дошел до ручки с этими классиками. К черту их“».

Премьера «Антония и Клеопатры» состоялась, получив скупые отзывы, которые до этого еще и донельзя прочистили «Лира». Чарльз Осборн из «Daily Telegraph» написал: «Относительно Антония в исполнении Энтони Хопкинса у меня есть сомнения… Он склонен перенимать несколько сомнамбулическую манеру исполнения, слишком напоминающую выступления Ричарда Бёртона, которые тот часто давал в пятидесятые в „Олд Вике“».

Денч говорит:

«Я знала про накопившееся раздражение. В премьерный вечер, до того как поднялся занавес, я сказала ему, чтобы успокоить: „По всему миру рождаются и умирают люди“. Только эти слова. А потом мы вышли на сцену и сыграли, и, по моему мнению, он был необычаен. Больше всего в нем накопилось тревоги. Думаю, она была раздута его внутренним конфликтом, его недовольством тем, что для него делал или не делал театр.

Но меня это действительно пугало. Помню, как мы притаились с девочками… и тряслись. Иногда во время спектаклей я смотрела на него через сцену, и мне было неподдельно тревожно и страшно».

Денч остается верна своим самым теплым воспоминаниям о доброте Хопкинса. Например, как тогда, когда во время репетиции она открыла свой почтовый ящик и обнаружила крайне неприятное письмо от недоброжелателя, а он ритуально сжег его прямо у нее на глазах, тем самым активировав пожарную сигнализацию «Национального». Она признает, что по мере того, как пьеса развивалась, она становилась более ожесточенной. «Думаю, это было к лучшему, – говорит она, – и, конечно, никаких трудностей со зрителями не возникало. Потому что мы с легкостью отыграли сотню спектаклей, записывая в список достижений Тони еще одну шекспировскую пьесу».

Весной Хопкинс ухитрился взять две недельки, чтобы отдохнуть с Дженни в Люцерне, а осенью направился в Дублин на съемки малобюджетной картины «Заря» («The Dawning»), снятой по мотивам романа Дженнифер Джонсон о волнениях в Северной Ирландии. Тем не менее удовлетворение незаметно таяло. Даже тот факт, что он стал командором ордена Британской империи, который ему вручили во время награждений, приуроченных ко дню рождения королевы, в июне, не успокоил его; если вообще не огорчил.

По мере того как приближалось Рождество, а также пятидесятилетие актера, горькая действительность показывала, что в театре он выдохся, и он чувствовал себя подавленным, поскольку идти ему было некуда. По его мнению, его лучшие картины были второсортными. Командорство не оставляло толики надежды на получение рыцарского звания, а голливудские предложения (он сокрушался, осознав это) были очень скудны.

Денч умилялась его неуверенности в себе и его неумению понять, что «он был влиятельным лицом, ведущим актером и любимчиком многих СМИ». Когда они отыграли спектакль в канун Нового года, по словам Денч, случился тяжелый удар судьбы.

«В то время я этого не понимала. Но пришло известие, что мне дали титул Дамы, и, представьте, это произошло в тот же день, когда у Тони был день рождения. Так что, когда спектакль закончился, за кулисами царили ажиотаж и волнение. Все стали петь Тони „Happy Birthday to You“ и „There is nothing like a Dame“[172] – мне. Настроение было прекрасное, радостное, но Тони как-то не подхватил его и ушел домой очень резко, что он частенько делал, поскольку не любил все эти актерские тусовки.

Только позже я узнала от одного американского писателя, что он очень злился насчет этих почестей и чувствовал себя тогда обделенным вниманием. Лично я награду посчитала абсурдной. Потрясающей, но абсурдной. Я подумала: „Это все за то, что я сделала в Африке сто лет назад“. Это был восторг, но я не уверена, что серьезно восприняла награду. А Тони, очевидно, воспринял всерьез».

Как было с Хэа и многими другими, Денч позже получила от Хопкинса искреннее письмо с извинениями за его злобу и вообще за поведение во время «Антония и Клеопатры». «Но я никогда не принимала это на свой счет, – говорит Денч. – Он никогда не ставил меня в неловкое положение. Нет, разумеется, кое-кто ставил: мужчина из далеких земель, которого любила Клеопатра, этот неуравновешенный дьявол. Но за актером стоит человек. И Тони был и остается прекрасным человеком, который каждый день живет с бременем своей гениальности».

# Глава 15
# Кокон

Бёртон умер от инсульта в августе 1984 года (время съемок «Баунти») в своем доме в Селиньи, в Швейцарии, а Оливье доживал свои последние деньки прикованным к постели. Их кончина подводила Хопкинса к грани отчаяния, напоминая ему о его неудачах в принятии их наследия, в достижении всеобщего признания, которое началось с пяти главных ролей (по философии Гатри) и поднялось до уровня «Оскаров». Бёртон и Оливье сыграли «Гамлета», с легкостью ворвались в классику, заработали себе славу, состояния и номинации на «Оскар». По сравнению с ними, чего в 50 лет добился он? Послужной список, лишь наполовину успешный, чересчур разноплановый набор фильмов и звание командора?

Дэвид Хэа утверждает, что Хопкинс не сумел полностью осознать свою звездность и что тому мешали потоки эмоций:

«Помню, что во время „Правды“ и „Лира“ у служебного входа в театр собирались толпы фанатов. В основном женщины. А одна женщина особенно проявляла невероятную преданность. И таких было много. Их присутствие всегда, казалось, удивляло его – постоянно. Помню, как я сказал ему: „Господи, Тони, ты только посмотри на этих великолепных женщин! Почему бы тебе не воспользоваться своей славой, как это делают остальные?“ А он очень целомудренно отреагировал: „О, нет, нет, – сказал он. – Влезешь туда – влезешь в эмоции. А мне этого совсем не нужно. Я хочу контролировать эту сторону жизни“».

И тем не менее последствия его звездного положения – неадекватного, как он посчитал, – ввергли его в котел нежелательных эмоций. Приблизительно в последние дни показа спектакля «Антоний и Клеопатра», в начале 1988 года, акт насилия, направленный на него, породил громкие газетные заголовки и, по словам Денч, «сильно испугал его и одновременно привел в бешенство». Под заголовком «Хопкинсу угрожают пожаром» газета «Evening Standard» сообщала:

«Актер Энтони Хопкинс получил несколько писем с угрозами. На прошлой неделе, во время финального прогона спектакля „Антоний и Клеопатра“, мистер Хопкинс получал письма. Одно из них гласило, что его машину подожгут. Очевидно, что письма исходят от завистливого соперника Хопкинса, который не может пережить его продолжительного успеха на сцене и в кино. Из-за угроз уроженец Уэльса, Хопкинс оставил свой привычный ритуал

прогуливаться до театра по Саут-Бэнк».

Нелепо и мелодраматично, как писали газеты, но это было правдой. Хопкинс, возможно, пытался игнорировать послания, расценив их как письма с причудами, но потом охранники в театре доложили ему, что под его машиной кто-то разжег огонь, который им удалось вовремя потушить. Хопкинс вызвал полицию, и офицеры Департамента уголовного розыска из Кенсингтона начали расследование. Джуди Денч и другие актеры спектакля заметили резкую перемену в Хопкинсе. Один актер говорит: «Это послужило поводом для серьезной паранойи. Это не самобичевание. Все было серьезно. Кто-то крутился поблизости, чтобы добраться до него. На ум сразу приходят Джон Леннон и Джоди Фостер – все эти маньячно-сталкеровские истории, – и становится понятно, что его реакция не была преувеличенной».

Джуди Денч говорит: «Это было ужасно. Атмосфера царила кошмарная, и Тони ни с кем не виделся и не разговаривал на протяжении нескольких последних спектаклей. К нему приставили кордон службы безопасности, и мы серьезно были обеспокоены его положением. В качестве подарка по случаю окончания спектакля я купила ему римскую монету Но я даже не смогла ее вручить ему Мне пришлось передавать ее в гримерку через полицейского».

По странному совпадению, похожие письма с угрозами получил и Питер Гилл, который на тот момент руководил мастер-классами в студии «Национального». Гилл говорит: «Думаю, Тони переусердствовал. Когда я услышал о происходящем, я просто связался с полицией и отдал им свои письма. Почерк был похожим, и, полагаю, связь нашлась. Вообще я виню в этом расшалившихся психов. Зависть. Весь обычный мерзкий багаж, который сопутствует положению звезды и славе».

Согласно сообщениям газеты «Standard», подозреваемый был арестован, но отпущен без предъявления обвинений. Гилл опровергает: «Все сводилось к одному охраннику театра, который был хорошо известен тем, что совал нос не в свои дела. Тони обидел его каким-то образом, и мужчина в отместку принялся его терроризировать. Это была ребяческая личная вендетта, которая, думаю, была сродни суеты старой няньки».

Джуди Денч считала иначе и признается, что последний спектакль стал самым тревожным в ее жизни. Хопкинс сказал прессе: «Это было чертовски страшно. Был там один трус, но я отступать не собирался. Я подумал, что вполне могу выйти и выложиться на все сто процентов».

Денч говорит – его выступление было уверенным, но «ты не

перестаешь думать: а что если какой-то псих сейчас что-нибудь выкинет? Это действительно отразилось на всем, что мы делали».

Когда финальный занавес опустился, Хопкинс со всех ног бросился наутек. «Не было никаких прощаний, ничего. Полицейская охрана стояла по обе стороны, готовая его сопровождать. На следующий день он направлялся в Озерный край на съемки истории Дональда Кэмпбелла для „BBC“. Это было своего рода грустным прощанием со спектаклем и, вероятно, душераздирающим событием для Тони после всего, чего он достиг».

К моменту, когда он присоединился к съемочной группе «BBC» в Конистоне, с продюсером Иннесом Ллойдом, Хопкинс четко для себя решил, что с театром покончено. Он сказал Дэвиду Люину:

«В английском театре существует этика, согласно которой мы все должны держаться как джентльмены и молча переносить свои скорби. Но я не согласен со всей этой чушью. Хотя некоторые действительно обладают именно таким характером. Прекрасные люди – такие как Иэн МакКеллен и Джуди Денч, которая играла со мной Клеопатру. Но как по мне, это труднодостижимо. Мне это годами приносило только проблемы, потому что я спорил с режиссерами и мне казалось, что я не принадлежу этой семье. У меня всегда репетиции ассоциировались с кучкой невоспитанных детей и председательствующим над ними, вечно порицающим режиссером, который все время стебется… они слишком серьезно к себе относятся в театре. Ты заходишь в репетиционный зал с кучей фотографий разных постановок на стене, а режиссеры говорят: „Для нас всех это будет путешествие, полное открытий“. А я думаю: „Лучше бы я сюда никогда не приходил“».

Хопкинс признался Люину, что съемки в кино и восстановление рабочего темпа в кино – это все, что его отныне интересует. «Я очень признателен „Национальному театру“, потому что он сломал во мне что-то. Во мне что-то умерло, в хорошем смысле. Сейчас мне приносит радость мой ежедневный распорядок: я снимаюсь в кино, выполняю свою работу».

Естественно, в нем жила надежда на приглашения в кино, но не в этом заключалось отражение его уверенности. «Пересекая озеро» («Across the Lake») – фильм «BBC», который рассказывал о последней, роковой попытке Дональда Кэмпбелла побить рекорд скорости на воде (его «Блюбёрд» потерпел крушение на скорости 510 км/час и с грохотом взорвался). Это был материал, основанный на реальных событиях, хорошо описанный Роджером Милнером и превосходно срежиссированный Тони Мэйлемом. Однако его международная привлекательность оказалась

незначительной, а гонорар невпечатляющим, что было в духе «BBC». Внезапно впадая, как назвал это Хопкинс, в «повторное умопомешательство», он шел, спотыкаясь и падая, как его слепой, ищущий Лир. Знаком, что Голливуд о нем стремился забыть, стало отсутствие стоящих предложений. Никаких предложений. Вместо этого, после упрямого прессинга нового агента Джереми Конуэя («Работу, любую работу, или я сойду с ума!»), нашлись разнообразные бюджетные роли средней категории, в основном в фильмах для телевидения. После картины «Пересекая озеро» шел фильм Кевина Биллингтона «Хартлэнд» («Heartland») для «BBC» – первая возможность сыграть уэльсца в постановке, снимаемой на уэльской территории. Затем фильм по Грэму Грину «Десятый человек» («The Tenth Man») для «CBS», продюсер Нормана Роузмонт. Затем очередной ремейк по Диккенсу «Большие надежды» («Great Expectations»), в роли Мэгвича (кого же еще?), в мягкой трактовке режиссера Кевина Коннора для телеканалов «Disney» и «HTV».

Единственным художественным фильмом для проката, который гордо поднял свою голову, была чопорная экранизация режиссера Майкла Уиннера комедии Алана Эйкборна «Рокот неодобрения» («A Chorus of Disapproval») – пьеса, которая была хитом в «Национальном театре» четырьмя годами ранее. В этом случае приглашение на пробы пришло не от Уиннера, а от Эллиотта Кастнера, продюсера фильма «Когда пробьет 8 склянок», который уже не первый год подыскивал какой-нибудь проект, чтобы снова поработать с Тони. Кастнер открывает секрет:

«Я понятия не имел о его умонастроениях, поскольку мы не поддерживали тесную связь. Но я по-прежнему относился к нему с большим почтением. Очень плохо, что после „8 склянок“ мы ничего не делали, но, возможно, это было не так плохо для Тони и его последующей карьеры – что в семидесятые он не увяз в боевиках. В любом случае, на мой взгляд, он был по-прежнему одним из лучших в творческом мастерстве на экране. Будешь обращаться с ним правильно, и на экране получишь искры. Но он актер. Он инструмент. И он находился в руках Уиннера, а Уиннер неправильно с ним обошелся».

В защиту Майкла Уиннера стоит сказать, что постановка обладает тонким, деликатным ритмом, который сосредоточен в языке, и предлагает скромные визуальные возможности. Эта пьеса не для того, чтобы «процветать», и, хотя Уиннер главным образом поставил ее точно, все-таки изменения после редакции, похоже, ее исказили. В фильме Хопкинс играет Дэфидда, эксцентричного адвоката (опираясь на образ своего отца), чьей текущей задачей является руководить местным драматическим кружком «Опера

нищих» («Beggar's Opera»), в котором выделяется привлекательный новичок Гай (исполняет Джереми Айронс), вдовец и фаворит жены Дэфидда Анны (Прунелла Скейлс). Секретной задачей Дэфидда стало выяснить от лица анонимного клиента, имеются ли у фирмы Гая планы на местное расширение, и намерения Гая – развлекаться, соблазняя всех особ. На выходе получился фарсовый беспредел, почти такой же, как лучшее в «Вест-Энде» Брайана Рикса.

С бюджетом в 2,6 миллиона долларов («за которые я заплатил все до последнего гребаного цента», – говорит Кастнер), «Рокот неодобрения» запланировали снять в городе Скарборо[173] за 8 недель, полностью на натуре из-за денежных соображений. «Фильм выбрал Уиннер, – говорит Кастнер. – Но я хотел, чтобы в нем снялись Тони и Джереми Айронс. Мне казалось, что они обеспечили бы его успех, потому что, во-первых, они замечательные актеры, а во-вторых, с ними кассовые сборы будут побольше».

Когда Кастнер приехал на съемочную площадку в Оперный театр, в Скарборо, для него сразу стало очевидно, что фильм Уиннера – это совсем не то, что он себе представлял. «Все выглядели вполне довольными. Отличный состав актеров. Но я посмотрел на то, что делал Тони: этот изумительный, опытный актер, который должен создавать лучшие фильмы мира, и вдруг так переигрывает».

Имидж Хопкинса, который всплывал теперь в газетных материалах и в интервью на радио и телевидении, кишел колоссальными противоречиями. Джон Декстер как-то сказал, что Хопкинс частенько «выдумывал некоторые истории» и что он не был «строгим обозревателем правды жизни». Пета Баркер соглашается. Журналистка Линда Ли-Поттер, изучив его для газетного досье, призналась: «После того как я прочла все интервью, которые он когда-либо давал, факты о нем действительно, кажется, очень разнятся, даже на тему, какая у него была успеваемость». Но теперь увертки и самоопределение казались уж чересчур передернутыми. В интервью для «BBC», во время съемок «Хартлэнда», он, казалось, стремился зарыть свое мистическое вдохновение и мастерство как актера. Байрон Роджерс спросил его, правда ли то, что у него было видение с Архангелом Гавриилом – по-видимому, ссылка на его внезапное озарение в Вествуде, часто публикуемое в то время. Хопкинс ответил: «Нет, я не видел Гавриила. Мне показалось, что у меня было некое религиозное видение, но я ошибся. Ясно?» Когда его спросили о его становлении как актера, он также пренебрежительно отозвался о прошлом: «Я просто усердно

работал. Быстро или медленно? Помните Виктора Мэтьюра? Он играл гладиатора в каком-то фильме, и там был момент, когда он становится христианином. Режиссер сказал: „Хорошо, нам нужен крупный план. Больше чудесного преображения“. И Мэтьюр ответил: „Смотри, Мак. У меня три выражения. Взгляд налево. Взгляд направо. Взгляд прямо. Тебе какой надо?“».

Один актер, игравший с ним в это время, считает, что неуверенность Хопкинса стала своего рода проявлением…

«…вероятно, временного невроза. Я никогда не встречал актера, настолько увлеченного самоанализом, настолько настойчивого в анализе сценария и настолько маниакально скрытного. Складывалось впечатление, что он не уверен в правильности всего, что он делает. Я не говорю о ежедневных сомнениях. Я имею в виду буйный психоз. Существует такая категория униполярной депрессии, которая называется „эндогенной депрессией“ – это что-то типа состояния постоянной грусти, по своей природе химической и биологической. Меня буквально поразило, насколько хорошо он подходит под эту характеристику. Я знаю, что Бёртон под конец с трудом понимал себя и искал случай для работы всей своей жизни. Тони тоже этим страдал. Он был не уверен даже в тоне своего голоса».

В своих записях, опубликованных в книге Мелвина Брэгга «Богатые» («Rich»[174]), Бёртон писал:

«Фирменная игра Рекса Харрисона и его персона вне сцены сложно и неразделимо взаимосвязаны. Например, нормальный голос Рекса в личной жизни такой же, как и на сцене, разве что немного более проецируемый. Думаю, мой тоже. Так же – у Джорджа К. Скотта и Гилгуда, Кауарда, Джейсона Робардса, Фонды и Ричардсона, но у Оливье голос совершенно другой, и у Скофилда, и Гиннесса. Алек и Пол имели обыкновение «взрываться» на сцене, хотя в жизни затихали, а Ларри Оливье излагается пулеметной очередью с добавлением периодических выкриков, чтобы, как он однажды сказал мне: „Эти ублюдки не заснули“. Значит ли это, что Оливье, Гиннесс и Скофилд в самой своей основе и в принципе характерные актеры, в то время как все мы, упомянутые выше, просто продолжения нас самих? Почему кто-то верит в одного актера и знает, что он заведомо искренен, и не верит в другого, равно ослепительного актера? Это выше моего понимания. Я только могу принять это как данность и надеяться на лучшее».

С похожим азартом Хопкинс пытался определить себя. Перед премьерой «Короля Лира» он просматривал «открытки на тему смерти» с тем, чтобы стимулировать необходимое безумие. Пьеса «Антоний и Клеопатра», как он позже сказал, была «безнадежна»

до тех пор, пока на 78-м спектакле, незадолго до Рождества 1987 года, его «неожиданно не осенило, благодаря больному горлу». Он нашел изюминку в скрипучем голосе – это был не его голос, – а потом игра удалась. Был ли он актером, в самой своей основе и в принципе характерным актером, или же просто продолжением себя самого? Был ли он актером духа или техники? Был ли он «правдоподобным»? И в конце концов, было ли это важно?

Дэвид Скейс, первый серьезный профессиональный работодатель Хопкинса, однажды дал ему совет, который, как полагает Скейс сегодня, держал его на плаву в моменты душевных расстройств. «Мой отец был каменщиком, который восстановил две трети великолепных каминов в Хэмптон-Корте[175]. Когда мы были детьми, он частенько брал нас туда, чтобы показать свою работу. И помню, я сказал: „Боже мой, папа, да ты же художник!“ А он ответил, что нет и что все, что он сделал, это просто овладел ремеслом. Так что я часто говорил Тони: „Забудь про искусство. Сосредоточься на ремесле, на основных приемах техники. Будь проще. И не успеешь оглянуться, как прошмыгнешь в это самое искусство“».

Хотя Хопкинс на мгновение расслабился и в моменты духовного истощения подчинился вкусам Уиннера, непрерывный поиск (относительно его актерской персоны и дискомфорта в сердце) никогда не прекращался. Проблема теперь заключалась в осознании очевидного карьерного тупика. Без театра и с отсутствием значимых предложений в кино, какие же душеполезные испытания ожидали его впереди? Какой случай представится для анализа и возможности реализовать себя?

Интуитивно, Хопкинс чувствовал необходимость в коренных изменениях: броситься назад и распутать прошлое. К счастью, в тот самый момент Джон Декстер, тиран его кошмарных лет, живое воплощение его демонов, вновь появился в его жизни.

Есть такие люди, кто полагает (например, Мюриэл Хопкинс), что первый «ураганный брак» (фраза Линды Ли-Поттер) стал причиной кризиса и алкоголизма Хопкинса. Пета Баркер всегда это отрицает – она считает, что все как раз наоборот, что она единственная в то время, кто пыталась заставить его посмотреть правде в глаза. Есть те, кто утверждает, что Джон Декстер подвел его к краю, побужденный непреодолимым личностным конфликтом и ведомый мегаломаниакальным театральным видением. «Я не знаю, в чем крылась проблема антипатии Тони к Джону и наоборот, – говорит друг по RADA Эдриан Рейнольдс. – Но я часто размышлял, что если бы только добраться до сути, это объяснило бы причины неуверенности Тони в себе и его

самокритики». Хопкинс главным образом возмущался безжалостной, прилюдной критикой Декстера и его манерой называть Хопкинса девчачьими именами, такими, как, например, его любимое – «Мириам». Хопкинс считал это «глубоко оскорбительным». В «Эквусе» Хопкинс заявил, что Декстер его «брутализировал» и ему очень повезло выбраться живым. Но теперь – что удивительно для некоторых – он, казалось, стремился вернуться к Декстеру и поработать с ним в очередной пьесе, экстраординарной, резонансной «М. Баттерфляй» («M. Butterfly») – изыскании, что характерно, на тему половой принадлежности.

Первое предварительное предложение для Декстера и Хопкинса возобновить их диалог исходило от агента Джереми Конуэя, который сам позвонил Декстеру в Нью-Йорк и спросил его, как насчет того, чтобы перенести «М. Баттерфляй», текущего всеобщего любимца Бродвея, в Вест-Энд. Декстер ответил, что у него была такая мысль и что он рассматривал Майкла Гэмбона на главную мужскую роль Рене Галимара (французского дипломата, имевшего двадцатилетний роман с пекинским оперным певцом, которого он упрямо принимал за женщину). Конуэй полагал, что Хопкинс, особенно после таких длительных проектов, как «Правда», «Король Лир» и «Антоний и Клеопатра», идеально подходил на роль, и более того, ему нужны были новые начинания. Декстер согласился пообедать с ним в Лондоне.

«Хартлэнд» снимался в Уэльсе, когда позвонил Конуэй, чтобы договориться насчет ланча. С небольшими уговорами, казалось, Хопкинс согласился на встречу. Оглядываясь назад, хочется сказать, что тогда вмешалась сама судьба: Декстеру оставалось жить менее двух лет и лондонский проект «М. Баттерфляй» станет его последним театральным триумфом. Хопкинс мог отказаться и навсегда упустить этот момент. Но вместо этого, по собственному признанию, он решил устроить очную ставку прошлому: встретиться с Декстером и утереть ему нос.

Во время ланча в Лондоне Декстер напрямую спросил его:

– Какого хрена ты ушел из „Мизантропа“ и зачем была вся эта истерия и пьянство в Нью-Йорке?

Хопкинс выложил все начистоту:

– Я не могу работать, когда меня изводят. В этом случае я всегда ухожу.

Декстер поинтересовался:

– Ты считаешь, что со мной тяжело работать?

– Да, ты вел себя отвратительно. Но, должен отдать тебе должное, ты лучший режиссер, с которым мне приходилось работать.

Когда мужчины разошлись, мало что изменилось в их отношениях, но оба, с интересом, решили преодолеть разногласия и попробовать еще раз. Позже Хопкинс скажет, что с его стороны решение было как «подведение счетов». «Когда мы с Джоном работали раньше, я не был в полной мере „compos mentis[176]“, – рассказал он Квентину Фолку. – Это было отличной возможностью вымести старый мусор, шанс решить некоторые нерешенные проблемы».

«М. Баттерфляй» повествовала исключительно о заблуждении и о его последствиях в различении полов. Это были тернии, за которые Хопкинс схватился беззастенчиво. Те, кто не понимал полную перемену его решения так скоро вернуться в театр, не осознали влияния того, что ему пятьдесят, не сознавали углубления его зрелости и не сознавали путь, который он прошел. Мысленно он больше не мог оправдывать отказ от «демонов». Если он и дальше продолжил бы это делать, он бы приговорил себя на жизнь, полную скачкообразного безумия и ярости и, что он серьезно подозревал, затормозил бы свой рост. Встретиться с Декстером и темными аспектами своей сексуальности было несложным делом. Он должен был пойти на это с тем, чтобы вырасти. Настоящее чудо – это волшебное слияние Декстера и «М. Баттерфляй», демонов, соединившихся в один момент именно теперь.

Прежде чем начать изучать текст пьесы, Хопкинс слетал в Нью-Йорк, чтобы увидеть Дэвида Дьюкса в роли Галлимара. Таким образом, он впитал в себя архитектуру пьесы, прежде чем вернуться в Лондон и начать прорабатывать текст. Пока он читал, энергия лучших дней его жизни вернулась к нему, и он взахлеб заглатывал книги с дополнительными материалами. Глен Гоеи, 26-летний уроженец Китая, выпускник Кембриджа, был взят на роль Сонг Дилинг – предмет фантазий Галлимара; и на репетициях восхищение Хопкинса им не знало границ. «Я просто в восторге от него», – сказал Хопкинс Джанет Уоттс из «Observer». Когда Уоттс попросила его проанализировать пьесу, он с готовностью представил свои умозаключения, которые читались как хорошая пресса, но на самом деле были важнейшим истолкованием собственной загадки. Он рассказал Уоттс, что долгие годы ему было крайне тяжело наладить свою работу со своими данными и темпераментом. Затем:

«Уэльсцы – очень эмоциональный народ, но я ненавижу выражать эмоции, я не выношу слез или сожалений. Для меня быть актером стало достаточно тяжелой вещью, потому что ходить с важным видом по сцене – это женское дело, да и искусство само по себе очень женственное, творческое. И потом,

когда я приехал в Уэльс и зашел в паб, меня спросили: „Все еще играешь?“ Думаю, поэтому многие актеры такие немного рехнувшиеся. Существует множество разногласий в восприятии того, что все, чем мы занимаемся, не вполне мужское дело».

Хопкинс откровенно рассказал Уоттс о катарсисе пьесы, конечно же не открывая давно запертых дверей в прошлое. «Когда мы начинали репетиции, должен признать, я подумал: „Как же мы тут выкрутимся?“ Я придумал защитную вещь вроде шуток типа „Видели бы меня сейчас парни!“ Хотя все-таки пьеса принесла мне огромное избавление. Эта область меня больше не страшит».

За время их беспорядочной беседы Хопкинс как никогда раскуражился с Джанет Уоттс, чего не делал в большинстве своих интервью. Он рассказал ей, что обдумывал теории Юнга о мужском архетипе в психике женщины и женском архетипе в психике мужчины, о мужественности внутри женщины и женственности внутри мужчины и впоследствии рассмотрел характер Галлимара, как «человека, отрицавшего и подавлявшего в себе творческое женское начало» до такой степени, что влюбился в выдуманный образ – Сонг, сексуальную «женщину», которая появляется в гламурных костюмах на протяжении всей пьесы, только чтобы обнажиться, а также в реальность, в самом конце. «Галлимар влюбляется в чистую красоту в самом себе, – говорит Хопкинс. – И что печально, он не осознает, во что же он влюбился. Он попадает в ловушку, веря, что все ответы находятся вне его: в то время как ответы всегда внутри».

Не имеет значения ни то, что история основывалась на реальном шпионском инциденте (когда в 1986 году выяснилось, что дипломат Бернар Бурсико имел романтические отношения с китайской актрисой Ши Пейпу, оказавшейся мужчиной-шпионом), ни то, что писатель Дэвид Генри Хван, Глен Гоеи и Декстер видели пьесу в узком смысле, как пьесу о сексуальной идентификации. Все, что имело значение, – связь Галлимара, поиск персонажа и огромное, чреватое последствиями облегчение после открытия.

Неизбежным стало и другое побочное изменение: с новым видением себя и неразрешенным прошлым; он неожиданно вышел из закрытой раковины. Внезапно, уверенно, на этот раз не агрессивно, он стал настоящим мужчиной в глазах Декстера. Прятки закончились. Его помыслы были ясны, и никто не мог больше ему угрожать или травить его.

Все изменилось. Когда Декстер разражался тирадами, орал и говорил молоденькой актрисе, что она ни хрена не понимает, что делает, Хопкинс вежливо просил его попридержать язык. Когда Декстер пытался критиковать в испепеляющих, сексуально

унижающих атаках, он спокойно ему отвечал: «Да пошел ты». Освобожденный внутренне, он говорил журналюгам, приехавшим, чтобы разгрести угли пресловутых отношений: *«Встань сюда! Отойди туда! Убирайся через ту дверь и войди снова! Сядь на то кресло… не говори об этом! Ну, давай!»* «Это совершенно обычная, жесткая, мужицкая манера Декстера работать. И мне это нравится. Нельзя бродить по сцене и ждать мига вдохновения, потому что оно никогда не приходит». Где-то еще он сказал: «Джон – отморозок. Но это ничего, если ты наезжаешь на него в ответ. Дело в том, что он знает, что делает. И я тоже».

То, что всплыло на сцене – в пробном пробеге в Лестере, до эпической лондонской премьеры (дебют Хопкинса в Вест-Энде), – стало жестким, бескомпромиссным выражением мужественности, обманчиво искаженном. Милтон Шульман из издания «Evening Standard», сам того не понимая, приветствовал чудо эмоционального возрождения: «Хопкинс в роли Рене заполнил свою роль со всей необузданной агрессией пресловутого слона в китайской посудной лавке. Это захватывающее представление, но оно абсолютно расходится с представлением о цивилизованном французском гомосексуалисте, который по ошибке воспринимает трансвеститскую фантазию за реальность».

Многие из старых друзей Хопкинса шли на «М. Баттерфляй» с ожиданиями, логично вызванными «Правдой» и отнюдь не бесславным Шекспиром предыдущих лет. Рой Марсден видел пьесу как с Хопкинсом, так и без него, когда актер уже пошел дальше своим путем, и в последующих спектаклях его заменили. «Некоторые американские друзья гостили в городе, и им захотелось посмотреть пьесу, так что я стиснул зубы и пошел с ними, чтобы посмотреть на спектакль без Тони. Ранее его игра произвела на меня необычайное впечатление из-за динамичности: такая напряженная и эксцентричная. Без него (благо был актер, которым можно было его заменить) пьеса стала никакой. Тони вдохнул абсолютную убедительность и правдивость в Галлимара и в само произведение».

Питер Бэкворт не видел Хопкинса много лет, но был в курсе его карьерных достижений. Он посетил «М. Баттерфляй» и тем же вечером вдохновился сделать запись в своем дневнике:

«Пьеса поставлена прекрасно, с превосходным воплощением Китая и его чарующей культуры, с борьбой умов и самобытной музыкой. Режиссировал Джон Декстер. Энтони Хопкинс – безупречен. Он идеальный актер. Идеальный голос. Идеальные жесты. Идеальная поза. Идеальная легкость. Идеальный контакт со зрителями…»

Бэкворт пришел к тому, чтобы признать прорыв гения. «Все

дело в авторитете. Большей частью все, что делал Тони в то время, говорило о его необычайном авторитете. Помню, что в фильме Кэмпбелла „Пересекая озеро“ меня как никогда поразила его сила. Работа в „М. Баттерфляй“ перенесла ее в другое измерение. Она излучалась на все. Например, на озвучках для телевидения. Пусть они кажутся незначительными по важности, но они раскрывают актера. Иан Холм обладал блистательной, выразительной силой в озвучке. Но когда это делал Тони – вот тогда ты безоговорочно верил. Когда Тони рассказывает, мол, так и так, такая-то машина может то-то и то-то, ты ему веришь. Он раскованный. Он преодолел себя».

Но привычка – вторая натура, и Хопкинс по-прежнему оставался перфекционистом, по-прежнему пуристом. Работа вроде озвучки (его голос стал фирменным телеголосом автомобилей «Ford») и недавние малобюджетные роли на телевидении оказались полезными, поскольку давали выход его грандиозной, неиссякаемой энергии, хотя несколько и раздражали его. В глубине души он знал, на что способен, но Фэтс, похоже, тянул его обратно в пропасть Британии. Он оживился после «М. Баттерфляй», но расстройства из-за отсутствия возможностей карьерного роста не покидали его, и спустя несколько недель в роли Галлимара, на сцене в Шафтсбери, он заскучал и потерял интерес к пьесе. Он высказал свое недовольство одному журналисту: «Критики порвали ее на части [это явное преувеличение]. С меня хватит, я сыт по горло. Каждый вечер я выходил на сцену и ловил себя на мысли: сколько еще этих спектаклей? Разве я вообще театральный актер?»

Смятение под конец выступлений в «М. Баттерфляй» сигнализировало о том, что колесо фортуны сделало полный оборот. Он робко начинал с театра Ассоциации молодых христиан в Порт-Толботе, более чем 30 лет назад, в надежде заполнить внутреннюю пустоту. С сильными волнениями юности зародились семена невроза, которые проросли в театре, и теперь, казалось, поблекли. Его Шекспир не достиг ожидаемых вершин, но это было мелочью, по сравнению с крупными достижениями: непревзойденным «Эквусом», великолепной «Правдой», целительной «М. Баттерфляй». Сетования были искренними, но несерьезными.

С высвобождением от театральных завоеваний и выплеском энергии его амбиций, казалось, это лишь вопрос времени, когда произойдет главный прорыв в кино. Практически каждый, кто его знал, предсказывал ему это. Джон Моффатт замечает: «Я знал, что его самое большое достижение будет в кино. Почти все так думали». А Гоун Грейнджер, его близкий друг, говорит: «Есть

такая порода актеров, которые обладают талантом, драйвом и готовы с легкостью садиться в самолеты и мотаться по кастингам по всему миру. Это уже само по себе талант. У Тони все это было».

Как рассказывает Хопкинс, он томился скукой, завяз в бесконечных спектаклях «М. Баттерфляй», когда одним свободным от выступления днем он пошел посмотреть фильм «Миссисипи в огне» («Mississippi Burning») Алана Паркера, в главной роли с актером, которым он очень восхищался, – Джином Хэкманом. Фильм ему понравился, и, выходя из кинотеатра, он подумал, что хорошо было бы снова сняться в американском кино. Ненадолго, ранее в этом же году, он летал в Лос-Анджелес, где поприсутствовал на ряде встреч в «Polo Lounge»[177]. «Обычное фуфло. Удивительно, как они восхищались чем-то, что никогда не произойдет. Я просто хотел поскорее убраться оттуда и вернуться в реальный мир Лондона».

В Шафтсбери он вздремнул лишь с тем, чтобы проснуться от звонка Конуэя. И вот она удача! Не одно, а два предложения от американцев. Одно было крупномасштабным боевиком с режиссером Майклом Чимино, а второе – триллером, с предполагаемым режиссером Джонатаном Демми. Хопкинс говорит, он настолько был взволнован новым шансом от Голливуда как антидота от его летаргии, что умолял Конуэя раньше времени его не восхвалять. Он не хотел читать какие-либо сценарии до тех пор, пока не убедится, что предложения «взаправдашние».

Поначалу, говорит Эдриан Рейнольдс, восторг по большей части был относительно Чимино. Хопкинс рассказал: «Я просто знал его работы, я восхищался им. Он был из категории тех голливудских талантов, с которыми хочется поработать».

Демми, с другой стороны, был относительно неизвестным, чьим огромным успехом стал средний комедийный хит прошлого года «Замужем за мафией» («Married to the Mob») киностудии «Orion». Новый триллер назывался «Молчание ягнят», и снова по заказу «Orion». Этот проект об истории, берущей свое начало из романа-продолжения раннего бестселлера Томаса Харриса «Красный Дракон». Книга «Молчание ягнят» вышла в свет в 1988 году, в тот же год, когда вышел фильм по книге «Красный Дракон» [под названием «Охотник на людей» («Manhunter»)], в котором шотландский актер Брайан Кокс снялся в роли жестокого каннибала-убийцы доктора Ганнибала Лектера, обезумевшего психиатра. «Охотник на людей», срежиссированный создателем «Полиции Майами: Отдела нравов» («Miami Vice») Майклом Манном, провалился в кинопрокате, но получил порцию

всеобщего восхищения как неординарный, если не сказать, сбивающий с толку триллер (позже он наберет очки, когда выйдет на экраны), и на этих высотах Джин Хэкман приобрел права на фильм, по продолжению книги Харриса. Хэкман, тем не менее, передумал насчет «Молчания ягнят» после номинации на премию Американской киноакадемии за «Миссисипи в огне», посчитав, что с него хватит зловещих зверств, изображенных в паркеровском фильме про Ку-клукс-клан. Таким образом, права перешли к нестабильной кинокомпании «Orion Pictures» (через два года они обанкротятся) и закрепились за предпочтительным преемником – Демми. Майк Медавой, глава «Orion production», горячо верил в проект и вынашивал замысел относительно особенностей состава актеров: женщину, агента ФБР, которая подружится с заключенным Лектером в этой истории, будет играть Мишель Пфайффер, а Лектером будет Роберт Дюваль.

Джонатан Демми говорит, у него были другие планы с самого начала: Тони Хопкинс должен сыграть Лектера. Медавой не соглашался: «Но, Джон, англичанин не может играть Лектера. Он написан для американца. Нам нужен кто-то, кто может быть одновременно и зловещим, и пугающим». Демми спорил. Он был уверен, что образ Фредерика Тривса, созданный Хопкинсом в «Человеке-слоне», демонстрирует его потенциал для Лектера. Элемент чудовищности должен быть покорен, но «что действительно важно, так это умение выразить человечность и интеллект. Лектер коварен, и именно здесь кроется кошмар: из-за искажения человечности и интеллекта».

В последние недели постановки «М. Баттерфляй» Демми слетал в Лондон, чтобы поужинать с Хопкинсом. Хопкинс прочел сценарий Теда Талли, но «бегло, потому что не хотел разочаровываться, если его не возьмут». Дженни тоже попыталась его прочесть, но отбросила из-за всех его ужасов. Хопкинс говорит, что, даже когда он ужинал с Демми, он сомневался в вероятности того, что его примут. Но спустя несколько недель, когда проект «М. Баттерфляй» неминуемо близился к завершению, ему позвонили из «Orion» с приглашением приехать на прослушивание в Нью-Йорк, с предполагаемой новой актрисой – Джоди Фостер. Пфайффер, говорит Демми, потеряла интерес: якобы из-за ужасного содержания; Медавойский выбор замены пал на Фостер.

На следующий день после окончания шафтсберского контракта Хопкинс вылетел в Нью-Йорк, остановился в отеле «Plaza» и стал готовиться к прослушиванию в «Orion», бегая трусцой по Центральному парку. В последние несколько месяцев он был в куда более спортивной форме, чем раньше, и снова

начал бегать, чтобы «прояснить голову и следить за фигурой». Эд Лоутер, из «Магии», никогда не терял с ним связи, и за две недели до этого сказал ему по телефону, позвонив в Лондон: «Ты должен получить роль Лектера, Тони. Ты должен. – И как напророчил: – Ты еще получишь за нее „Оскара“». Теперь, из «Plaza», Хопкинс позвонил Лоутеру и рассказал, что он собирается идти на встречу с Демми.

– Ты уже знаешь, как будешь играть Лектера? – спросил Лоутер.

– Еще бы, Эд. Послушай-ка это… – И, говорит Лоутер, из трубки послышался леденящий душу голос: – Здравствуй, Клари-и-исса. Лоутер усмехается над этим воспоминанием: «Он подключил к искусству образ рептилии. Он продумал каждую деталь. Он знал, что хочет сделать с Лектером, а я знал, не спрашивайте откуда, что пришло его время».

Несомненно, Лектер Хопкинса стал самым очевидным спонтанным средоточием внимания с момента создания Ламбера Лё Ру. На самом деле, его Лектер был Лё Ру – пиявкой на человечестве в человеческом облике, порочный и невероятно умный. А голос? Это было просто: «Он должен был быть отрешенным и бездушным. Так что я взял за основу компьютерный голос Хэла из „2001 года“[178] Стэнли Кубрика: холодный, механический, четкий. Пугающий».

В офисе студии «Orion» на Пятой авеню были прочитаны несколько сцен с Джоди Фостер, и, говорит Демми, он тотчас понял, что чутье в подборе актеров его не подвело: «Мой Бог, вот оно! Да, да!» – Демми пришел в полный восторг и обнял Хопкинса. Медавой и присутствующие представители «Orion» встали, пожали руки Хопкинсу и Фостер и одобрили их.

По-прежнему не было ни малейшего представления о том, чем же станет «Молчание ягнят», когда Хопкинс летал в Лос-Анджелес, чтобы встретиться с Чимино и приступить к съемке фильма «Часы отчаяния» («Desperate Hours») в Солт-Лейк-Сити. Это был ремейк напряженного триллера Уильяма Уайлера 1955 года, основанного на знаменитой пьесе Джозефа Хэйса. Здесь проглядывалось зримое удовлетворение: не просто вернуться к высокооплачиваемому приволью первоклассного лос-анджелесского кино, продюсируемого Де Лаурентисом и студией «Fox» с $10 000 000 бюджетом, но и воскресить роль в богартовской классике – не меньше.

В оригинале Богарт играл сбежавшего из тюрьмы гангстера, чья бандитская шайка берет в качестве заложников семью Фредрика Марча, живущую в пригороде. В обновленной версии Чимино, голливудская реинкарнация Джеймса Дина – это Микки

Рурк, он играет злодея, а Хопкинс – роль Марча.

Чимино целиком не видел оригинального фильма «Часы отчаяния», хотя и пытался: «Я не мог его высидеть. Я хотел, но это было слишком тяжело. Богарт уже умирал, когда снимался в фильме (это был его предпоследний фильм), и его боль чувствуется в каждой сцене. И ты смотришь на него, на эту великую легенду, как он умирает у тебя на глазах. Я не мог этого вынести».

Тем не менее, по мнению Чимино, такой пробел не критичен. В голливудской системе – системе, которая несмотря на непрестанные требования об обратном, не сильно изменилась со времен исчезновения эпохи контрактов в начале 50-х, – он расценивался как чрезвычайно рискованный игрок-профессионал, и, когда Дино Де Лаурентис дал ему работу, от него ожидали ни много ни мало, как инноваций или, по крайней мере, новизны.

Послужной список Чимино во всех отношениях был примечательным. Он родился в Нью-Йорке в 1943 году, посещал Йель[179], изучал балет и актерское мастерство, затем попал в компанию, занимающуюся телевизионными рекламными роликами, что в итоге привело его в Лос-Анджелес в 1971 году. Успех Чимино в фильме «Охотник на оленей» («The Deer Hunter») тотчас поставил его в ряд со знаменитыми продвинутыми собратьями: Скорсезе, Спилбергом, Лукасом и Копполой. Прибыль от огромных кассовых сборов этого фильма с относительно скромным бюджетом в $13 000 000 (бюджет окупился в течение четырех недель на внутреннем рынке) была убедительной настолько, что голливудские воротилы бизнеса, которые все еще подсчитывали финансовую выгоду от последнего хита недели, фактически предоставили ему карт-бланш.

«Охотник на оленей» завоевал «Оскара» в номинациях «Лучший фильм» и «Лучший режиссер», но подобная удача не ожидала «Врата рая» («Heavens Gate») с личным видением Чимино последующей части истории об американском Диком Западе. «Врата рая» обошлись компании «United Artists» более чем в $55 000 000. Провал фильма, среди критиков и по результатам кассовых сборов, шокировал киноиндустрию. Картина провалилась во всем мире, набрав всего $10 100 за три дня в нью-йоркском «Astor Plaza», что составило меньше чем половину производственных издержек фильма. Тем не менее «Врата рая» были важной работой. Абсолютно некоммерческий, фильм прозондировал почву для натурализма и, безбоязненно, без участия звезд, набрал очки за счет некоторых грандиозных моментов исполнения.

Как прямое следствие провала «Врат рая», Чимино

столкнулся с рядом проблем во многих последующих проектах. Все честолюбивые сделки терпели неудачу до тех пор, пока он не снял «Год Дракона» («Year of the Dragon») в 1984 году, в главной роли с Микки Рурком. Этот относительно успешный триллер возродил его карьеру, но его прибыльность была своего рода проявлением сдержанного доверия, которое его союзник Фрэнсис Коппола окажет ему вслед за резонансными провалами. Все же после нескольких неспокойных лет Чимино «вернулся к собачьим бегам» с фильмом «Часы отчаяния», в котором он нарочито демонстрировал полный контроль над процессом (как сопродюсер и режиссер), но, как он утверждает, в конце концов фильм у него украдут.

Хопкинс не стоял первым в очереди на роль, что неудивительно, учитывая отсутствие уэльсца на голливудской сцене. Тем не менее Чимино обращал колоссальное внимание на наследие актера.

«А это именно то, что обычно привлекает в таких актерах, как Тони. Английские актеры обладают огромным преимуществом перед американскими классиками, разве только как исполнители в репертуарном театре. С такими изумительными людьми, как ныне покойный Рэй МакЭнелли, которым я восхищался в „Миссии“ („The Mission“) (за работу в этом фильме МакЭнелли был награжден премией BAFTA), или Дэниэл Дэй-Льюис, который вызывает восхищение и воскрешается в памяти не по одной какой-то отдельно взятой роли, а по широте его работы. Что касается Тони, то я знал о разнообразии всего, что он сделал. И я знал, что будет большим преимуществом для режиссера браться за проект, который будет снят за очень ограниченное время – временной график, который существовал в тридцатые и сороковые, когда определенная группа актеров различных стилей игры сходилась вместе в тонко переплетенной, насыщенной сюжетной линии».

Фильму на съемки отпустили шесть недель. В основном он был «привязан к дому» и сосредоточен на старательном Хопкинсе и его напряженном Тиме Корнелле – ветеране вьетнамской войны, ставшем адвокатом, – чью семью терроризируют. Хопкинс радовался работе, несмотря на изначально явно натянутые отношения с Микки Рурком, и, как говорит Чимино, несмотря на постоянное тревожное настроение – даже истерию – на съемочной площадке. Со своей стороны, Хопкинс считал Чимино «Наполеончиком», предположительно из-за миниатюрности самого режиссера; но он восхищался его деловитостью. И главное, по суждению актера, Чимино – «очень хороший режиссер, очень быстрый». Что же касается Рурка, то тот действовал ему на нервы.

Чимино говорит:

«Тони приехал сосредоточенным – с самого первого дня, с самой первой сцены, которая была очень напряженной, за пределами дома (когда он срывается из-за давящей ситуации с осадой). Тони сыграл ее в первый раз и настолько разошелся, что пробил кулаком бок автомобиля и оставил вмятину. А это был BMW, который так просто не помнешь. Но он брался за дело серьезно. Он сознательно довел себя до состояния безумия и снова сделал то же самое. Он настолько был натренирован, настолько подготовлен… Мы все удивились. У меня были актрисы, которые во время сцены подходили к нему и говорили: „Вот это да, Тони, должна сказать, это было нечто!“ Среди американских актеров зародилось колоссальное восхищение им: молодой Элиас Котеас, Линдси Краус – да все они».

Рурк, тем не менее, принадлежал к другому течению.

«Микки – совершенно другой тип актера, другой школы, другого склада ума, у него другой мотивационный источник. Он не спешит. У Тони огромные внутренние резервы, из которых можно черпать и черпать, и да, конечно же, большой опыт. Микки работает очень осознанно и медленно. Так что имели место расхождения и напряженность. Мне довелось провести время с Микки. Я должен был зажечь его. Он жесткий человек, действительно опасный. Я постоянно с ним шутил, говорил ему: „Микки, зачем тебе эти охранники? Я еще не видел кого-то, кого бы ты не смог вырубить“. Так и есть. Он боксер. Он крепкий, и я знал, что однажды мне пригодится эта его сторона, когда мне будет нужна опасность, которую я хотел увидеть исходящей от героя Майкла Босуэрта».

Большая часть работы с Хопкинсом уже была на пленке, когда приехал Микки, подгоняя съемочную площадку под свой ритм. «Рурк – поведенческий актер, – позже сказал Хопкинс писателю Эндрю Урбану. – И он подвержен перепадам настроений. Мы как-то раз мимоходом перекинулись с ним парой слов, но на съемочной площадке он был не особо разговорчив. Он очень резкий и использует физическое насилие, чтобы раскачаться. Я ему отвечал и давал сдачи, надеясь только, что не переломаю себе кости или не получу на выходе перекроенное лицо… но я действительно схлопотал пару синяков».

Чимино запомнил один момент, когда «природная несовместимость» между актерами чуть не расстроила съемки фильма.

«Я не преувеличу, если скажу про абсолютную полярность подходов к работе этих людей, и не преувеличу, если скажу, что график был напряженным. С самого начала мы с Тони поладили.

Даже на самых первых порах, когда все наше общение сводилось к телефонным разговорам: он в Лондоне, я в Лос-Анджелесе. К фильму даже костюмы подбирались по телефону. Я отправил Тони к Дуги Хэйуорду, своему портному в Лондоне, и ради ускорения процесса Дуги одел Тони в выбранную мною ткань, в подобранный мною стиль одежды. Так что Тони – ловкий и вальяжный, а вот Микки в этом плане – поспешный, полная противоположность во всех смыслах.

Все сцены мы наметили, обсудили и четко отрепетировали перед тем, как выходить на съемочную площадку. Так что Тони каждый раз, со своей стороны, был полностью готов сниматься. А будучи таким опытным актером, он всегда задавал жару с первого раза. Микки же нет. Начнем с того, что Микки требовалось много, очень много времени, чтобы выйти на площадку. Поэтому его все очень долго ждали. А потом он выходил и не всегда справлялся. Вообще, ему редко когда что-то удавалось с первого раза. Как Брандо или многие другие великие актеры, которые предпочитают работать в такой манере: нужно вытягивать из них все раз 15 или 26, или еще сколько-то. Так что Тони и остальные актеры приспособились к этому и продолжали сниматься. Тони был невероятно вежлив. Должен сказать, что у него громадная эмоциональная и физическая выносливость, чтобы вытерпливать долгий, непрерывный план работы высокой напряженности и долгие простои. Но однажды он не выдержал…»

Эпизод был кульминацией фильма: когда осада Босуорта и нервы героя вконец истрепались. Практически весь актерский состав собрался в холле дома, когда в переломный момент Хопкинс взрывается. Корнелл, его персонаж, принимает удар на себя. Чимино вспоминает:

«Мы подходили к завершению, и, наконец, Микки вошел в роль и пребывал в гневе. Будучи сильным, он, разумеется, мог сыграть свирепость. Но он и сам не знает своей силы. Второго такого же актера, с которым я знаком, зовут Крис Кристофферсон. Помню, как в одном фильме он вырубил дублера, в буквальном смысле, поскольку тоже был боксером и знает, как нанести сильный удар. Ну а в нашем случае Микки должен был выхватить оружие у Тони и прийти в ярость. Что он и сделал. Он настолько сильно ткнул Тони пистолетом в шею, что Тони психанул. То есть на полном серьезе, можно сказать, прямо-таки спятил».

Хопкинс позже вспоминал свою «потерю терпения». «Я просто сломался. Я сказал им всем: „С меня хватит этого дерьма! Я сваливаю отсюда!“». Он поделился с Эндрю Урбаном: «Я не могу работать в напряжении. Если актер закатывает сцены, нужно

искать другого актера».

Чимино держался непоколебимо:

«Я уже имел опыт в схожей ситуации в „Охотнике на оленей“ с Де Ниро и Кристофером Уокеном. Тогда, как и теперь, я пустил проблему на самотек. Когда Тони взбесился, я заорал, чтобы все оставались на своих местах. Три камеры записывали эту сцену, и я крикнул: „Продолжайте снимать!“ Все стояли или сидели, как застывшие. Микки был в абсолютном шоке, не понимая, что вообще, черт возьми, происходит. И все это время мы продолжали снимать, и я только надеялся, что гребаные кассеты не закончатся. Прошла как будто вечность. А потом, как я и ожидал, Тони просто вернулся на площадку и продолжил сцену. Микки дрожал – он был совершенно не в себе, но все получилось очень хорошо. После чего они помирились».

На самом деле, позже Рурк напишет Хопкинсу письмо, где выразит ему неслыханный комплимент, что хотел бы снова с ним поработать. Антипатия и напряжение в каком-то отношении несомненно только помогли фильму, но в остальном вспыльчивость и медлительность Рурка очень мешали. Чимино признался:

«Я жалею, что не получил на выходе фильм, который хотел. Одной из главных причин, почему я взялся снять этот фильм, было желание посмотреть, смогу ли я справиться с текучестью долгих планов на такой маленькой съемочной площадке. Мы построили тот дом специально для фильма, и я планировал каждый шаг внутри него, репетировал, чтобы обеспечить длительное, свободное передвижение. Писатель Джо Хэйс тоже там был и во многом очень помог. И если бы я достиг того, что намеревался сделать, то у нас был бы фильм со сценами по 6–7 минут, было бы очень-очень мало смен плана, он был бы совсем бесшовный. Но с Микки это было невозможно. Мне пришлось продолжать наезжать на него крупным планом, чтобы было видно его реакцию, потому что она терялась в общем плане. Так что фильм получился совсем не таким, каким я его задумывал».

Впрочем, по завершении съемок Хопкинс был на высоте. Он отвел Чимино в сторонку и пожал ему руку со словами: «Спасибо, Майкл. За всю мою карьеру это был первый раз, когда мной действительно руководил режиссер». Чимино говорит: «Я был тронут. Подобные слова от такого таланта, как Тони, были высочайшей похвалой. Я знал, что он собирался сниматься в фильме Демми, и чувствовал, что время в Солт-Лейк-Сити он потратил не зря. И мне оно пошло на пользу. Ты никогда не забудешь или не простишь произвола в Голливуде, но обид ты не держишь. Ты идешь дальше».

Насилие «Часов отчаяния» и шесть недель сдерживаемого напряжения бесспорно помогли Хопкинсу настроиться на «Молчание ягнят». Когда в начале декабря он уезжал из Солт-Лейк-Сити, перед ним лежало обязательство, что он будет в Питтсбурге до Рождества, для проб грима, а потом ему предстояла встреча с Мюриэл, Дженни, Полой и Дэвидом Свифтами на бродвейской премьере постановки «Национального театра» «Венецианский купец» («The Merchant of Venice»), в которой дочка Свифтов Джулия играла бок о бок с Дастином Хоффманом. Хопкинс с нетерпением дожидался рождественской передышки, но еще больше «Молчания ягнят», фильма, который, как он чувствовал, наконец-то будет идеальным для него. Во время «Часов отчаяния» в качестве релакса он садился в свой «Pontiac» и ехал через Вайоминг и Монтану[180], в осенние пустыни, останавливался в мотелях, заходил в отдаленные группы анонимных алкоголиков, переваривая события последних шести месяцев. Теперь он снова садился в «Pontiac» и медленно проезжал по штатам, в которых он раньше не был: по маршруту из Дуранго в Оклахома-Сити, в Даллас, Новый Орлеан и Чарльстон, заслушиваясь до бесконечности Генделем, Моцартом и Филипом Глассом. Это был медленный, извилистый, более в чем три тысячи километров, тщательный пересмотр своих впечатлений, как пробка в океане, лениво передвигаясь по прошлому и неумолимо приближаясь к самому большому, лучшему шансу в кино всей его жизни.

В январе, на заводском комплексе «Westinghouse», что на Тертл-Крик за Питтсбургом, Хопкинс преобразился в Лектера, ошеломив Джонатана Демми, который сказал своим друзьям, что, конечно, ожидал «гениальной изобретательности», но не настолько. С первого дня, с первой сцены, Хопкинс схватил идеальный образ монстра, спонтанно и всецело. Демми рассказал Роберту Кинеру из журнала «Reader's Digest»: «Тони был жуткий. Он превратился в Лектера». 120 страниц сценария Хопкинс испещрил паутиной из своих рисунков и пометок для себя: как должен выглядеть Лектер и как одет, как должен ходить, как улыбаться, как смеяться. Один из легких эскизов изображал приглаженные волосы, сейчас знакомые по фильму. Другой – немигающий взгляд, взгляд рептилии. Третий эскиз представлял Лектера в тюремном комбинезоне, и рядом приписка для себя: «Подтянутый и неистовый, как пантера в клетке».

Хопкинс рассказал журналу «Readers Digest», что ради того, чтобы прочувствовать сценарий и персонаж, он прочел текст вслух 250 раз. «Только тогда я мог начать импровизировать». Однако очевидно, что в создании образа Лектера применялась

несколько иная область знаний. Джоди Фостер открыто признавала, что его присутствие «пугало» ее, а работники съемочной группы избегали его, когда он был в костюме. Хопкинс счел это чрезвычайно забавным, признаваясь, что в начале каждого дня он отправлялся в клетку, зализывал волосы и ко всеобщей суматохе выдавал съемочной группе и реквизитчикам похотливое: «Привет, ребя-а-атки». Один из операторов сказал: «Самой приятной частью всего это было, когда его запирали в клетке. Просто невозможно было чувствовать себя спокойно, пока его не сажали под надежный замок».

Сам процесс съемки, говорит Демми, был «одним из самых четких, приятнейших опытов, на которые режиссер только может надеяться. Никаких споров, проблем со сценарием, сплошное взаимопонимание». Хопкинсу особенно понравилась Джоди Фостер в роли агента ФБР Клариссы Старлинг, следователя, которому он помогает и под конец на которого охотится. «Джоди работает как я. Она учит текст, выполняет свою работу и идет домой».

Профессионализм определил фильм, но за его пределами лежало нечто, что помогло ему уготовить предстоящий колоссальный успех. Помимо динамики психологического напряжения в фильме и превосходного ансамблевого исполнения, здесь несомненно крылась некоторая правдивость. И немного черной магии.

Саймон Уорд прочитал роман еще до фильма, «и раньше всех своих друзей». Эффект от прочитанного зародил в нем желание избегать просмотра фильма, хотя в конце концов он видел его «более или менее, отрывками в разных самолетах» в различных атлантических перелетах. «Роман, честно говоря, меня травмировал. Это история такого пронзительного ужаса, что я прочел ее за одну ночь, о чем потом пожалел. Не поймите меня неправильно. Он совершенно гениален, когда Тони играет Лектера. Но снято слишком хорошо, а в сочетании с Тони – слишком впечатляет. Помню, как я думал: „О, я знаю, откуда он это черпает“. Мне было известно о его проницательности относительно монстров и изгоев, и я очень надеялся, что его будут знать не только по этому ярлыку. Просто это все слишком мрачно и порождает непреходящий ужас».

Пета Баркер соглашается. В воплощении Ганнибала Лектера она усмотрела нечто большее, чем то, что она когда-либо видела.

Хопкинс предвидел успех даже раньше самого успеха Лектера по всему миру. Но в чем же, по его мнению, заключалось чудо? «Я не знаю. Если ты собираешься играть жестокого, очень злого персонажа, нужно сыграть его как можно привлекательнее.

Думаю, я неравнодушен к монстрам. Я не люблю жестокость, но, возможно, лучше принять темную сторону своей природы, чем подавлять ее».

Благодаря оковам своего долгого невроза, Лектер – свидетельство идеала совершенства – стал его первым истинным моментом полета.

# Глава 16
# Бабочка

Еще до выхода «Молчания ягнят» темп карьеры Хопкинса стал ускоряться. Без отдыха он полетел в Мехико на съемки телефильма «Война одного человека» («One Man's War») о репрессиях в Парагвае в 1976 году, для каналов «TVS» и «Home Box Office». Фильм был слабым, чересчур многословным и нравоучительным в политико-драматическом стиле «HBO», и в значительной степени мерк на фоне недавних похожих фильмов «Пропавший без вести» («Missing») и «Сальвадор» («Salvador»). Тем не менее игра Хопкинса вытянула весь фильм. Журнал «Hollywood Reporter» признал «прекрасную» работу и опять восхитился последующим, малобюджетным австралийским фильмом «Эксперт» («Spotswood») – доброй комедией режиссера Марка Джоффа, которая стала особенно занимательной для Хопкинса, поскольку это был первый случай, когда режиссер сказал ему «играть самого себя».

«Эксперт» контрастировал с «Молчанием ягнят» по всем параметрам. Бюджет фильма составил всего $3 500 000, снимался на складе в Ричмонде, штат Виктория (Австралия). История рассказывала о Уоллесе, эксперте по повышению эффективности и выводу предприятий из кризиса, который приезжает на старую мокасиновую фабрику и приходит к выводу, что дни ее сочтены: персонал нужно распустить, а обувь импортировать. Запутавшись – ведь позже он подружится с необычной, веселой мастерской, – Уоллес находит свои выводы неправильными, и его захватывают события. Это был тонкий, хотя немного манерный юмор в духе «Илинга»[181]: «трагедия комедийных масштабов», по оценке уроженца России Марка Джоффа. Что делает фильм важным в контексте карьеры Хопкинса, так это стремительность и восприимчивость к перевоплощению в Уоллеса так скоро после Лектера, а также радикальная перемена его подхода к технике игры. Хопкинс согласился на фильм – за очень скромный шестизначный гонорар – потому что, по его словам, ему понравился «чокнутый, противоречивый, двусмысленный сценарий» и он хотел поддержать начинание Джоффа.

Джофф был доволен. Его карьера до того времени ограничивалась работами на австралийском телевидении, режиссированием 80 часов самых разнообразных сериалов, начиная с 1978 по 1987 год, когда он дебютировал с фильмом «Тяжкое телесное повреждение» («Grievous Bodily Harm»). «Меня

достали предложения проектов-недоделок, – говорит Джофф. – Очень многое делается на втором или третьем этапе работы. Сценарий для меня – все». После 18-ти месяцев переделок сценария вместе с Максом Дэнном и Эндрю Найтом Джофф получил то, что хотел, а потом приступил к предварительным прослушиваниям. Страсти по «Молчанию ягнят» еще не улеглись, когда он остановил свой выбор на Хопкинсе, «потому что он лучший». Через три недели обхаживаний агента Хопкинса сделка была заключена по факсу, и Хопкинса взяли на борт. Двенадцать недель спустя актер был в Австралии, работая в своей первой комедии после провального фильма Майкла Уиннера.

Продюсер Тим Уайт объяснил: «Уоллес – интроверт строгого нрава, и требовался великолепный актер. Он читался между строк сценария, и нам нужен был кто-то, кто мог бы без слов сказать многое». Хопкинс был «озадачен» указанием играть самого себя. «Единственное, как я могу это сделать, – сказал он Уайту и Джоффу, – это быть очень правильным и бесстрастным, с каменным выражением лица». В журнале «Cinema Papers» Хопкинс размышлял: «Играть себя на репетициях очень сложно. Но потом, в первый день съемок, я сказал себе: „Ладно, просто буду собой… Это был первый раз, когда я на такое осмелился“».

Принимая открытое предложение, Хопкинс отбросил все свои правила. «Годами ранее, – писал журналист Эндрю Урбан, – Хопкинс бы проанализировал каждую деталь, записывая список задач самым серьезным образом: как гусеница, которая учится ходить, ставя одну ножку впереди другой…» Но компетентное мнение Джона Декстера внесло ясность. Хопкинс поделился с Урбаном: «Декстер сказал: „Просто выучи свой текст. Перестань его усложнять. Ты и есть роль. Ничего не добавляй. И ничего не убирай“». Однажды попробовал, и результат в «Эксперте» получился первоклассный. Это был значимый момент: никаких трюков.

Пока Хопкинс ожидал выхода «Молчания ягнят», он взялся за очередную роль, по существу долгую, несерьезную, яркую эпизодическую роль, в фильме кинокомпаний «Morgan Creek» и «Warner Brothers» – «Корпорация „Бессмертие“» («Freejack»). Это – блеклая картина о путешествии во времени, перегруженная спецэффектами с подсветкой в стиле диско, в главной роли с Миком Джаггером и Эмилио Эстевесом. Это был проект, чтобы заполнить паузу в работе, и, к слову, он больше смонтирован, чем срежиссирован. Хопкинс на него согласился только потому, как сказал он с оттенком сухой иронии, что хотел познакомиться со знаменитым Миком Джаггером. Самое что ни на есть фуфло, фильм располагает к просмотру только из-за игры Хопкинса.

Играя роль МакКэндлесса, злобного босса «Immortality Inc», который жаждет занять свежее молодое тело, Хопкинс воплотил образ в духе суб-«Правды»: маниакальный, комический и в высшей степени смотрибельный.

На тот момент, с распространением слухов в СМИ и предреканием Лектеру солидного успеха, имя и имидж Хопкинса считались ключом к большим продажам. Когда закрутилась рекламная машина к фильму «Корпорация „Бессмертие“», лицо Хопкинса, запечатленное рядом с лицами Джаггера и Эстевеса, стало логотипом к картине, которую достаточно настойчиво проталкивали на всех рынках весь 1992 год. Хопкинс теперь имел на счету не менее четырех главных международных фильмов, которые шли с середины 1991 года по 1992-й. По крайней мере один из них гарантированно был мегахитом: жребий брошен. Он звезда.

В этот удачный момент, отбиваясь от предложений для телевидения, сцены (одним из предложений было сыграть бомбардировщика Харриса) и немалого количества триллеров, Хопкинс остановил свой выбор на экранизации компанией «Merchant Ivory production» предпоследнего романа Э. М. Форстера[182] «Усадьба Хауардс-Энд» («Howards End»). Актер Мартин Джарвис, знавший Хопкинса по RADA и живший неподалеку от его дома на Итон-сквер, снялся с ним в сериале CBS «Бункер». Он считает, что выбор этого фильма в полном объеме демонстрирует «гениальность Хопкинса, которая ставит его в один ряд с Оливье и Алеком Гиннессом». Джарвис говорит:

«Ты понимаешь это не сразу. В очень короткий промежуток времени Тони заполонил собой американские и британские фильмы – фильмы в своей основе разные по стилю, по характерам героев, по акцентам. Помогала мимикрия. Мы с ним когда-то веселились, делая разные пародии. Я изображал Иэна МакКеллена, он пародировал всех остальных. Для Лектера он выбрал хаотичный американский акцент, и, помимо всего остального, здесь видна потрясающая вокальная изобретательность. Но потом, через пару месяцев, он подвязался играть Генри Уилкокса [в „Усадьбе Хауардс-Энд“] – стопроцентного британца, со смягченным и бесконечно английским голосом. Каждое без исключения воплощение образов в пределах этих двух картин, сделанных за такой короткий период, очень различалось. Каждый шепот, каждая вспышка чувств. Очень мало актеров способны передать такое разнообразие. Настолько мало, что едва ли назовешь их с десяток».

Джеймс Айвори, бывалый режиссер по Форстеру, который

уже более 30 лет сотрудничал с Исмаилом Мерчантом, придумал некий ход конем, чтобы удержать Хопкинса в фильме. Хотя актер восхищался стилем фильмов «Merchant-Ivory» и предлагаемым сценарием, он позже признался, что передумал участвовать в проекте. Он сказал, что «просто бегло просмотрел сценарий» для ознакомления, а потом его насторожила удивительно прохладная, безучастная подготовка Айвори.

По словам Хопкинса, он решил попытаться уйти в последнюю минуту, но агент сказал, что контракт был составлен безупречно и закрывал все возможные лазейки – Хопкинс запаниковал. И когда гример Крисси Беверидж попросила его отпустить усы, он отказался. «Не хочу я их», – сказал он ей прямо, в стиле капитана Блая. Но Айвори настаивал на усах, так что на актера силой налепили фальшивые. Хопкинс сказал, что под конец почувствовал себя не в своей тарелке, перестраиваясь под Уилкокса, жесткого эдвардианца, чьи пуританские взгляды конфликтовали с богемной Шлегель, и кто уж «совсем не вызывал симпатий». Противостояние длилось лишь то время, когда лепили усы. До тех пор, по его словам, он не мог «увидеть» Уилкокса, а с этого момента герой вдруг предстал пред ним. «Это был один из тех моментов, когда огромное бремя спадает и ты все понимаешь. После этого все гораздо проще. Теперь процесс игры стал для меня ясен. Возможно, это связано с накоплением опыта, личного жизненного опыта. А может, просто с принятием вещей такими, какие они есть. В молодости я воевал. Теперь пускаю все на самотек».

Во время съемок «Усадьбы Хауардс-Энд» состоялась шумная премьера «Молчания ягнят». Тепло воспринятый таблоидами, которые в обычной манере окрестили его как «ужасно гениального», «шокирующего» в «отвратительной плотоядной классике», фильм первоначально был проигнорирован значительной частью серьезной прессы. Равновесие пошатнулось, тем не менее, из-за быстрого и поразительного успеха в кассовых сборах, который мгновенно переместил фильм в тройку самых прибыльных фильмов в Америке и Британии за 1991 год. Только в Штатах за первые полгода фильм собрал колоссальные $130 726 716; в Британии сборы насчитывали до 17 000 000 фунтов, заняв в списке хитов третье место – уступив первые два таким сверххитам, как: «Робин Гуд: Принц воров» («Robin Hood: Prince of Thieves») с Кевином Костнером и «Терминатор 2: Судный день» («Terminator 2: Judgement Day») со Шварценеггером. На протяжении 1992 года «Молчание ягнят» сохранял статус топового фильма по кассовых сборам по всему миру. Только Япония, Греция и СНГ не приняли фильм, собрав маленькие

кассовые сборы.

Но была и шумиха серьезного критического инакомыслия. Никто не ругал Хопкинса, который бесспорно получил свои почести за игру. Однако природа фильма и ее странные социальные намеки дали толчок к развитию беспокойства. Среди первых, кто выступил с неодобрением, – издание «Monthly Film Bulletin», где Лиззи Франке зловеще объявила фильм «предвестником дурного от Демми в преддверии миллениума» и позиционировала Хопкинса «как человека эпохи Возрождения, превратившегося в средневековую горгулью». Франке проанализировала сюжетную линию (когда агент ФБР в исполнении Джоди Фостер убеждает Лектера помочь ей обнаружить другого серийного убийцу, который похитил молодую женщину) и нашла ее «самой возмутительной», поскольку она приглашает аудиторию Демми «влезть в шкуру убийцы». У Хопкинса в фильме было всего несколько сцен, как заметила Франке, но при этом он полностью перетянул внимание на себя, затмив настоящую звезду Джоди Фостер. Франке писала: «Сдвиг идентификации от темпераментной героини к одержимому убийце толкает зрителя к самому краю собственной пропасти». Ежегодник «Motion Picture Guide» с еще большей опаской отнесся к этой работе. Признав ее «одним из самых знаменитых фильмов 1991 года», издание предупреждало, что «внешний лоск фильма не может быть одобрен безоговорочно. В то время как степень насилия в этом триллере весьма необычна, странная природа открытого каннибализма Лектера и женоненавистничество могут послужить уважительной причиной для многих будущих зрителей, чтобы воздерживаться от захватывающей драмы фильма».

Оглядываясь в прошлое, уровень успеха «Молчания», а это беспрецедентный успех для психологического триллера, предвосхищал порочный упадок в голливудских нравах. Чемпионом по кассовым сборам и премиям «Оскар» за 1990 год стал режиссерский дебют Кевина Костнера в фильме «Танцующий с волками» («Dances with Wolves»), который умело изобразил моральную сторону сюжета о судах над коренными американскими индейцами. Волнующий и трогательный, фильм также имел внутреннее равновесие: частично урок истории и частично ревизионистская поправка, которая несла свою назидательную пользу. Однако равновесие едва ли являлось самым важным. Помимо культурных и высокохудожественных сцен, сам мир находился в смятении из-за перемен в международной расстановке политических сил, изменяющейся быстрее, чем в любое другое время, начиная со Второй мировой

войны.

Западная потребительская идеология «Я» восьмидесятых вытеснилась принципиально новым мировым идеалом обновленного человека девяностых, а нетерпимость больших бюрократических и просто старых режимов спровоцировала перемены в смене лидеров, не только в Риме и Вашингтоне, но также в Москве и Токио. Первые проблески опасного нового раскола в арабском мире росли с войной в Персидском заливе, социально-политические потрясения настигли бывший Советский Союз, Западная Европа раболепствовала перед ультраправыми, а американцы вернули демократов в Белый дом, как результат нервической, непроизвольной предсказуемой реакции.

Нерешительность определяет принципы кинопроизводства в это непростое время. Романтические комедии и боевики, горячо любимые Голливудом, продолжали множиться [ «Привидение» («Ghost»), «Смертельное оружие» («Lethal Weapon»)], но другие злобные элементы – черная связка из Спайка Ли, Мэтти Рича и Джона Синглтона, а также отток иностранных и этнических фильмов – говорили о сильной жажде кардинальных перемен.

«Молчание ягнят» был одним из многих фильмов, который откровенно попал в струю конъюнктурного гнева. Репутация Мартина Скорсезе, как характерного эссеиста, построена в восьмидесятые. Он взлетел в девяностые с фильмами «Славные парни» («Goodfellas») и «Казино» («Casino») – бескомпромиссно жестокими фильмами, которые оказали влияние на Квентина Тарантино, флагмана фильмов тысячелетия, и получили свое тематическое развитие на протяжении остатка десятилетия. Вскоре после вступления в должность, в декабре 1993 года президент Клинтон отбросил подготовленную речь на демократическом мероприятии по сбору средств в Лос-Анджелесе, чтобы обратиться с призывом к гостям индустрии развлечений подумать дважды о моральных посылах работ, за которые они берутся. Несложно было увидеть, в адрес чего были сказаны его слова: тарантиновскую кровавую бойню в фильме «Бешеные псы» («Reservoir Dogs»), вышедшем октябре 1992 года, подростки приняли за образец; фильм с Майклом Дугласом «С меня хватит!» («Falling Down») о психическом расстройстве офисного работника, породившем в буквальном смысле смертоносное развитие событий, по-прежнему обсуждался в популярных изданиях из-за многочисленных последующих фильмов, которые копировали стрельбища азиатских владельцев магазинов, и на это их вроде бы вдохновил этот фильм.

В ближайшие месяцы значение «Молчания ягнят» будет широко обсуждаться. Ну а пока голливудская мельница и пресса,

которая ее кормила, игнорировали нравственную сторону вопроса. Хотя фильм не преуспел на премии «Золотой глобус» [ «Лучшего актера» получил Ник Нолти – в бесспорно впечатляющей, если не сказать, в некоторой степени по-редфордски мелковатой картине «Повелитель приливов» («The Prince of Tides»)], к концу весны состоялась премьера «Усадьбы Хауардс-Энд», и электорат Академии был засыпан исключительно положительными рецензиями на Хопкинса и многочисленными россказнями про рекорды в кассовых сборах. Когда в конце марта Хопкинс и Дженни полетели в Лос-Анджелес и вместе с Бобом и Нэнси Палмерами отправились на церемонию премии «Оскар» в Павильоне Дороти Чендлер, они принадлежали к числу немногих, все еще скептически настроенных на главный жест со стороны киноиндустрии. Хопкинс говорит, что никак не оценивал свои шансы, поскольку был номинирован вместе с Нолти, Робертом Де Ниро [за ремейк «Мыса страха» («Cape Fear»)], Робином Уильямсом [ «Король-рыбак» («The Fisher King»)] и Уорреном Битти [ «Багси» («Bugsy»)]. Не говоря о высокой пробе соревнования (как говорили многие – лучшего за последние 10 лет), существовал еще широко освещенный в СМИ фактор о большом количестве недавних побед, которые одержали британцы. За предыдущие два года премия «Лучший актер» ушла к таким британцам, как: Дэниэл Дэй-Льюис в 1990 году за фильм «Моя левая нога» («My Left Foot») и на следующий год – Джереми Айронс за «Изнанку судьбы» («Reversal of Fortune»). По сравнению с этим, тем не менее, у «Молчания ягнят» было огромное количество номинаций и довольно значительное влияние нескольких маститых критиков, практически все из которых оказывали поддержку именно Хопкинсу, нежели самому фильму.

Когда Хопкинс сел и увидел весь ход церемонии, он говорит, что почувствовал себя оторванным от происходящего. Затем, как только Кэти Бейтс вышла на сцену, чтобы огласить номинации за «Лучшего актера», он неожиданно «просто понял», что получит награду. До этого момента Нолти был бесспорной кандидатурой, а потом вдруг раз – и резкий поворот. «Я не знаю, какие силы тут поработали, – сказал Хопкинс. – Но это было словно дежавю».

Его имя громко произнесли, зааплодировали, стали окликать. Он запнулся на сцене, отложил свою наполовину подготовленную шпаргалку, сфокусировался старым добрым способом, взглянув на «пятнышко от зубной пасты», которое он посадил на кончик своих старых туфель – тех же, что надевал в прошлом году [на прошлую церемонию], тех же, которые носил в «Правде». Его увлажненные глаза выдавали волнение, когда он помахал статуэткой перед скоплениями телекамер. «Прежде всего, хочу

поздороваться с моей мамой. Она сейчас в Уэльсе смотрит это по телевизору. Мой отец умер ровно 11 лет назад, так что, возможно, он имеет к этому какое-то отношение…»

«Молчание ягнят» получило «Оскары» во всех главных номинациях, включая «Лучшую женскую роль», «Лучший сценарий», «Лучший режиссер» и «Лучший фильм». В финальной сцене «Молчания ягнят» Лектер, направив Клариссу в логово серийного убийцы Буффало Билла, сам сбегает в Южную Америку, звонит Клариссе, чтобы попрощаться, и с жадным голодом уходит в закат. Сцена стала резонансной, открыв новую эру голливудских фильмов, в которых зло побеждает; и это новый вызов для Хопкинса.

Ответы нашлись только частично. Вероятно, есть возможность реализовать себя, но неосуществимой мечты нет. Нет предела совершенству. Эти вещи он поймет в сиянии абсолютного успеха фильма «Молчания ягнят», который был под стать фильмам Капры «Это случилось однажды ночью» («It Happened One Night») и Формана «Пролетая над гнездом кукушки» («One Flew Over the Cuckoos Nest») – единственные три фильма в истории, которые забрали все премии во всех главных номинациях «Оскара».

Приятно по завершении знать, что знал каждый; это было что-то невероятное наблюдать с неприкрытым восхищением, как ссылки на него заполонили все и вся: награда Пола Муни за «Лучшего злодея», премия Общества кинокритиков Нью-Йорка, Чикаго и Бостона, награда как «Лучшему актеру» второго плана от премии Национального совета кинокритиков США[183], премии кинофестивалей, номинации BAFTA, почести по результатам тайных голосований журналов. Благодаря своему усердию Хопкинс достиг полного признания.

Терри Роули, жизнерадостный водитель-кокни, услугами которого актер часто пользовался в Лондоне, отвозил его в сплошь усеянный кинотеатрами Вест-Энд в июне 1991-го, как раз когда в Британии началась истерия по поводу фильма. Фильм шел в кинотеатре «Odeon Leicester Square» и бил все рекорды по кассовым сборам. Его имя стояло в огнях над названием, и его лицо было повсюду: в таблоидах, на плакатах, на автобусных остановках, в сатирических комиксах. Он стал кумиром того времени, объектом для шуток и ориентиром. «Все, чего я всегда хотел, – сказал он Роули, – это достичь этого. Чтобы весь мир увидел там мое имя. Чтобы быть на вершине». Он рассказал журналу «Readers Digest»: «Многие годы я мечтал сняться в хитовом фильме. Я проезжал по бульвару Сансет, смотрел на

лица других актеров на гигантских биллбордах и втайне им завидовал. Мне казалось, что такого рода успех изменит все…» Теперь же, колеся по жилым районам, видя толпы детей, которые приходят в «Plaza» в Порт-Толботе, вспоминая дождливые дни в «Кэше» с Брайаном и Бобби или бродячие прогулки с Питером и Пэм, когда он надеялся стать Джимми Дином – все это казалось… пустым. Терри Роули спросил: «Ну, и как это ощущается?», и он ответил: «Знаешь, честно говоря, ничего особенного». Он признался «Reader's Digest»: «Я был удивлен и немного разочарован, что я не почувствовал перемен. А потом подумал, что у меня-таки получилось. Я больше не должен себе ничего доказывать».

Попеременно, в ближайшее время, с ожидающими его в будущем победами, его настроение сменялось от эйфории к своей привычной тихой депрессии. Динамика оживления СМИ толкала его вперед, но пустячные вкрапления реальности тянули в другую сторону, заставляя останавливаться, когда мог – а мог он позволить себе это крайне редко, потому что теперь требования промотуров были не такими, как раньше, – и беспокоиться о ценности своей работы, о самом своем существовании.

Когда он не разъезжал по свету, повышая свой адреналин, он видел семью как нечто хрупкое, потрепанное в бою. Последнее время все было не так гладко. Он как никогда стал ближе с Мюриэл, которая была надежным другом и которая уже в значительной степени оправилась от утраты Дика. Но Эбби его огорчала: то приближаясь, то отдаляясь от него, она порой казалась его собственным отражением в зеркале, а иногда совершенной незнакомкой. В середине восьмидесятых, к его ужасу, она сказала ему, что у нее проблемы с наркотиками. Признание уничтожило его, пока он не пришел в себя и не осознал некоторую неизбежность происходящего и свое место в этой беде. Эбби рассказала Джиму Джерому из журнала «People», что ее проблема и последующий временный переезд к Дженни и Хопкинсу были «криком о помощи и внимании». Хопкинс повел себя как настоящий друг. Эбби рассказала: «Он проявил огромное сострадание и глубоко сопереживал в свойственной кельтам манере, со стремлением к уединению. Однажды он сказал мне: „Мы оба всегда будем идти по дороге одиночества“». В последующие годы он упорно трудился во многих областях ради ее интересов, даже пробив ей небольшие роли рядом с ним в фильмах «На исходе дня» («The Remains of the Day») и «Страна теней» («Shadowlands») – ключевых фильмах окрепших девяностых. Однако восстановительные работы по полному примирению навсегда останутся за пределами его досягаемости.

В 1996 году он намекал об ошибочности игры с ней: «Я не могу ничего делать, когда речь идет об Эбигейл», и содрогался от нескончаемых сложностей запутанных отношений, которые был не в состоянии разрешить.

Но если с проблемами Эбби он был не в силах справиться, то были другие люди, которым он мог помочь. Немало старых товарищей были тронуты искренними усилиями Хопкинса исправить последствия собственного алкоголизма, помогая другим. Дэвид Скейс говорит:

«Он стал ангелом-хранителем для многих людей. Я знаю об этом от одного очень хорошего друга, да и по собственному опыту тоже. Я сам страдал алкогольной зависимостью несколько лет назад и довел себя до ужасного состояния. Тони узнал об этом и разыскал меня, поговорив с моим другом и сказав ему: „Я должен отыскать его и помочь. Где он?“ Так уж получилось, я справился с алкоголизмом другим способом. Но я узнал о попытке Тони и обожаю его за это».



Николь Кидман и Энтони Хопкинс. Кадр из фильма «Запятнанная репутация», 2003




Джоди Фостер и Энтони Хопкинс. На голливудской Аллее славы, 2003



Съемки фильма «Самый быстрый Indian», 2005



Кадр из фильма «Бобби», 2006

Джудит Сирл упоминает о многих случаях помощи Хопкинса собратьям-актерам, страдавшим различными зависимостями, и говорит: «Это стало его крестовым походом, практически равного значения, как и его актерская деятельность. Он сам причинял страдания и поэтому теперь хотел расплатиться за прошлые ошибки». В последующие годы поддержка Хопкинсом алкоголиков и психически неуравновешенных людей примет еще больший размах.

Когда кризис Эбби уладился и ее личная жизнь нормализовалась, его внимание переключилось на учреждения, нуждающиеся в поддержке, и он стал ценным сотрудником в многочисленных программах реабилитации наркоманов и алкоголиков в Лондоне, Лос-Анджелесе и в «Rhoserchan» – наркологическом лечебном центре неподалеку от Аберистуита[184]. Сюда он часто наведывался, общался с пациентами, обнимал их, предлагая свою поддержку и доброе слово. Джо Саут, основатель центра, говорит, что Хопкинс стал «настоящим источником вдохновения для здешних людей». Писатель Роберт Кинер рассказывает о том, как Хопкинс приходил, дарил каждому пациенту крепкие объятия и говорил: «Привет, я Тони, и я алкоголик», а потом сидел тихонько часами, выслушивая тревожные жизнеописания. Когда одна пациентка,

восторженная его славой, ахнула: «Не могу поверить, я сижу рядом с Ганнибалом каннибалом!», Хопкинс поправил ее: «Не имеет значения, кто я. Я алкоголик, такой же, как и ты». Он обнял ее, писал Кинер, когда по ее лицу потекли слезы, и прошептал: «Больше тебе нечего бояться…»

Один друг актер говорит:

«„Молчание ягнят“ призвало его сделать передышку. Это была его мечта длиною в жизнь сняться в американском хите, и вот это произошло. Хопкинс никогда не был из тех, кто идеализировал Уэльс, но после „Молчания“ он серьезно пересмотрел прежнее мнение. То время раздумий пробудило в нем мягкость и да, сострадание, которое раньше в нем никто не замечал. В уэльском языке есть слово „hiraeth“[185]. Он никогда этим не страдал. Он всегда говорил, что ненавидит регби, ненавидит мужские хоры, ненавидит уэльский язык. Но теперь все изменилось. Тони стал другим. Это был колоссальный переворот, как у человека, который приводит свои дела в порядок перед смертью. Конечно, дело было не в этом. Просто он слишком долго от себя убегал, преследуя фортуну. Теперь же все устроилось, и он оглянулся по сторонам. Да, и всего-то. После „Молчания ягнят“ и всей этой шумихи он, наконец, стал космополитом».

Если он когда-то и отделялся от Уэльса, то Уэльс никогда не отказывался от него. До него великими актерами Западного Уэльса были Рэй Милланд (уроженец Нита) и Бёртон. Уэльс изначально рассматривал Хопкинса как своего законного наследника и никогда его не подводил. В 1988 году, до «Молчания», он был удостоен почетной степени доктора литературы от Уэльского университета. После чего последовали местные почести, приглашения от мэра, даже открытие флигеля дома Энтони Хопкинса в Ассоциации молодых христиан, где он когда-то начинал. Все это доставляло ему истинную радость, по-своему принося большее удовлетворение, чем аплодисменты за актерскую игру, потому что, говорит Ле Эванс: «Он, вероятно, видел выражение гордости в глазах матери. Нет большей победы, чем триумфальное возвращение домой».

Теперь он превратился в бабочку, порхающую на позолоченных крылышках от проекта к проекту, будучи заваленным множеством предложений. Его уверенность в себе достигла точки максимума, хотя он и стремился излучать смирение. При посещении Дома культуры Порт-Толбота на него обрушились поклонники, сыновья и дочери шахтеров из Сайда, из паба «Sker», из болезненного прошлого. Он был преуспевшим сыном пекаря, образец для подражания для мечтательных детей, символом – иронично – надежды. Когда Мюриэл и Дженни

обняли его, дети стали толкаться, умоляя его открыть багажник – как сообщала с легкой завистью местная пресса – «его сияющей новой машины», в которой скрывалась «сверкающая награда». Хопкинс подумал «нет»: «Потому что я не люблю выставлять ее напоказ [статуэтку «Оскара»]… Моя семья помогает мне крепко стоять на ногах». Предстоял большой объем работы: помощь друзьям из группы анонимных алкоголиков и съемки в немалом количестве фильмов. Одним из фильмов должна была стать биография Роберта Максвелла, очередная постановка «Отверженных» («Les Miserables»). «Но мой агент еще не получил подтверждение».

Сразу после «Оскара» последовала эпизодическая роль в экранизации Гарольдом Пинтером «Процесса» («The Trial») Кафки, для «BBC Films», для старых друзей. Фильм снимался в Праге, продюсером выступил Луис Маркс, который наслаждался мастерством Хопкинса в ибсеновском «Маленьком Эйольфе», а режиссировал картину Дэвид Джоунс из «Чаринг Кросс Роуда, 84». «Процессом» восхищались, но едва ли кто-то видел его за пределами Британии, да к тому же его затмил размашистый фильм Форда Копполы «Дракула» («Dracula») за $40 000 000 – самый большой кинобюджет, с которым Хопкинс удостаивался работать и где он получил самый большой на тот момент чек: свыше двух миллионов долларов. В «Дракуле» его привлекла «возможность поработать с таким гением, как Коппола. Я бы убил за такой шанс».

Наметки Копполы были масштабными, проект монтировался более дотошно, чем что-либо сделанное после картины «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now»). Решение выбрать Хопкинса на роль Ван Хельсинга, заклятого врага Дракулы, было легким: «Он актер, который пользуется авторитетом у других актеров». А вот выбрать актера на главную роль оказалось трудным. Изворотливый Дракула Копполы должен был стать гибридом из реального исторического лица (румынского деспота принца Влада Колосажателя) и дьявола как такового. «Это огромная, обремененная мифами роль, – сказал Коппола, – и конечно, речи не шло о легкой работе». Гэбриэл Бирн, Арманд Ассанте и Вигго Мортенсен пробовались на роль Дракулы, прежде чем она досталась британскому плохишу Гэри Олдману.

В отличие от «Молчания ягнят» «Дракула» отличался явной моральностью; это было историческое косметическое обновление старого бессмертного романа 1897 года писателя Брэма Стокера. Хопкинс избегал дискуссий об относительной моральности новых предпочтений Голливуда и вместо этого сосредоточился на наблюдении за закулисной деятельностью голливудской элиты.

Коппола слыл самым великим художником по имиджу, с которым ему когда-либо приходилось встречаться, а его методы работы были более мучительными, чем ему приходилось видеть. Разместившийся в ультрасовременном восьмиэтажном офисном комплексе, наверху «Sentinel Building» в Сан-Франциско, Коппола был современным Тальбергом[186], ходячей мини-студией, намеренной контролировать каждый шаг производства фильма. Как и у Тальберга, карьера Копполы строилась на ранних усилиях и больших потерях. Его послужной список делал виражи от эпохальных успехов серий «Крестного отца» («The Godfather») (за первые два фильма он получил премию от Американской киноакадемии) до серьезных просчетов в таких работах, как «От всего сердца» («One From the Heart») и, по иронии судьбы, «Крестный отец. Часть 3» («The Godfather Part III»).

«Дракула» пришел к нему обходным путем от двадцатилетней актрисы Вайноны Райдер, которая расхвалила сценарий, переданный ей автором Джеймсом В. Хартом. Копполе приглянулась его причудливость, и он принес его на студию «Columbia», где быстро заключили сделку.

Все большие киностудии знали о репутации Копполы вылезать за рамки бюджета. Также они знали, как сказал сам Коппола, что он был чокнутым. В результате единственное соглашение, на которое он мог рассчитывать, основывалось на предписаниях студии относительно съемочной команды и бюджета. Коппола сердился, но уступил, побуждаемый доказать студии, что они ошибаются. Однако втихую следовал своему собственному видению, решив представить зрителю не только захватывающую классику, но и нечто «уникальное». С этой целью режиссер погрузился в творческое планирование с кинооператором Михаэлем Балльхаусом и эксперименты с желаемым составом актеров.

Хопкинс отчетливо для себя уяснил одержимость режиссера, когда Коппола описал свой принцип, сказав: «Я могу сосчитать до десяти, но не в указанном порядке». Другого актера это бы оттолкнуло, но для Хопкинса это была территория его собственного безумия. По мере того как шло дело, ничто в производстве фильма «Дракула» не было привычным. Саму историю опробовали на университетских чтениях в округе Сан-Франциско, когда различные актеры читали роли приглашенным зрителям. Потом за три недели самых обстоятельных репетиций собрали фактический состав актеров, а последнюю неделю репетиций Балльхаус заснял с тем, как сказал Коппола, чтобы «оценить значение индивидуальных движений».

Стимулировал также разномастный подход: все школы

актерского мастерства были собраны под одной крышей. Некоторые из актеров были обучены по-театральному, некоторые, как Олдман, по новому «Методу». Олдман выделился и, как на то надеялся Коппола, задал темп, проживая своего «Дракулу», изображая, как назвал это режиссер, «боль» своего персонажа от первых реакций на упоминание о смерти его отца. По слухам, большую часть времени на съемочной площадке Олдман был пьян. Вайнона Райдер, несмотря на несколько успешных разноплановых фильмов [ «Эдвард руки-ножницы» («Edward Scissorhands») и «Русалки» («Mermaids»)], посчитала себя «слишком неготовой» пускаться в греховные агонии и одержимость, требуемые для ее персонажа Мины – в этой постановке возрожденная любовница Дракулы, – и попросила пригласить педагога по актерскому мастерству. Преподаватель по вживанию в роль Грета Сикат с тех пор сопровождала ее на съемочную площадку, подготавливая для каждой сцены. «Она открыла во мне много дверей, – сказала Райдер о Сикат. – Я всегда следовала инстинкту, но ты не можешь постоянно быть в „прямом эфире“ для всего». Коппола, по словам Райдер, «донимал, угрожал, унижал, подтрунивал над ней и искал ее расположения».

Хопкинс также попал под горячую руку. Проработав прием из «Усадьбы Хауардс-Энд», он решил положить в основу Ван Хельсинга героя Уолтера Хьюстона из «Сокровищ Сьерра Мадре» («The Treasure of the Sierra Madré») и отпустил такую же легкую бородку. Коппола посмотрел и сказал: «Убери ее». Хопкинс сбрил, лишь для того, чтобы потом услышать: «Отрасти опять». Позже Коппола прессовал всех актеров, чтобы добиться глубокого раскрытия героя Олдмана. Когда Хопкинс играл в ныне несуществующей сцене, в которой его герой размышлял о природе зла, Коппола остановил съемку и потребовал, чтобы Ван Хельсинг читал свою лекцию съемочной группе и актерам. Хопкинс смирился с судьбой: «Так, действительно, лучше. И помогло мне глубже понять Ван Хельсинга. Он был не просто подпольный добрый дядя, который уничтожал монстров. Он сам был полон проблем, горький пьяница, возможно, наркоман, который прошел свой собственный ад и вышел закаленным».

По мере того как производство фильма боролось с убывающим временем и манерой Копполы снимать примерно по тридцать кинокадров на один крупный план, чтобы добиться четкой реакции, Хопкинс сбавлял обороты напряжения. «Я столько раз уже это проходил, – сказал он другу. – На самом деле, это просто кино». Гэри Олдман приструнил в себе негодника. Во время подготовки к фильму он был лучшим другом Райдер, что

неудивительно, ведь именно благодаря ей он получил эту роль (в самом деле, она стала инструментом, который протолкнул его в фильм). Но потом произошел какой-то раскол, что-то личное, не связанное со съемками, и неожиданно, по словам Копполы, «она почувствовала к нему отвращение, вплоть до того, что даже не хотела его касаться». Коппола хорошо относился к Олдману и только тогда восставал против него, когда Гэри в моменты энтузиазма «завоевывал» съемочный процесс. Как-то произошел инцидент, в середине производства фильма, когда после тусовки с Кифером Сазерлендом Олдмана, как сообщают, задержала полиция и он был осужден за вождение в нетрезвом виде. Хопкинс позже сказал: «Я понимал, через что он проходит, те же самые активность и напор. Я часто злился и расстраивался по разным поводам… но все это просто утомляет».

Когда в середине лета закончились съемки «Дракулы», Хопкинс неутомимо принялся за эпизодическую роль (на пару дней) в вымученном байопике Аттенборо «Чаплин» («Chaplin»), а после нее снялся у Джона Шлезингера в «Невиновном» («The Innocent») – запутанном фильме, очевидно, с недостаточным финансированием, по мотивам сюрреалистичного романа Иэна Макьюэна. Но в конце августа, после анализа Копполой не менее чем 37 разных черновых вариантов фильма, Хопкинса позвали сделать дубляж для нового повествования «Дракулы». Когда все закончилось, Коппола ходил с высоко поднятой головой и объявил, что «превысил бюджет фильма всего лишь на несколько долларов», а кроме того достиг своей цели: те, кто видел предварительные копии, отметили, что новый «Дракула» сродни великому произведению искусства.

С фильмом Копполы «Дракула», премьера которого состоялась в Америке на Рождество 1992 года, Хопкинс окончательно вошел в голливудский рейтинг лучших актеров. Хотя некоторые критично отнеслись к его мелодраматичности (друг по RADA Эдриан Рейнольдс охарактеризовал исполнение Хопкинса так: «Непомерно вычурное, далекое от изысканности, мне совсем не понравилось»), общее мнение все же сошлось на том, что бессовестно грандиозная величина Хопкинса оптимально подошла к выдающемуся, экспрессионистскому успеху, коим было видение Копполы. Номинант на «Оскар» режиссер Джон Бурман охарактеризовал «Дракулу» как фильм года, если не десятилетия. Для него это стало обликом грядущего кинематографа: «Смелого, искусного, экспериментального, провокационного чудо-мастерства». Как и «Молчание ягнят», фильм стал «взрывом» в кассовых сборах, ставя рекорды в Лос-Анджелесе, Нью-Йорке и Лондоне, где он собрал более 350 000 фунтов за первые же

выходные.

Зимой 1992/93 года Хопкинс наслаждался беспрецедентной славой, будучи больше знаменитым по всему миру, чем Бёртон, сыграв в пяти значимых фильмах для зрителя на любой вкус. Его основным домом был его великолепный шестиэтажный особняк девятнадцатого столетия в Александер-Плейс, но он редко там бывал, предпочитая, как сказал он одному журналисту, «наилучшим образом использовать момент и путешествовать как можно больше. Я люблю отели. Люблю анонимность. Люблю чемоданы. Возможность опробовать новый индийский или китайский ресторан в новых городах. Дженни предпочитает оставаться дома, но это ничего. Мне нравится моя свобода теперь, когда я работаю».

Что касается супружества, то положение дел, по-видимому, было не совсем идеальным и сводилось к вопросу разных приоритетов. Нэнси Палмер по-прежнему оставалась близкой подругой Дженни, и семейные узы были по-прежнему крепкими, но работа Дженни с местной англиканской церковью интересовала ее куда больше, чем интриги Голливуда. «Они очень рисковали как пара, – сказал один их общий лондонский друг, который имел некоторые сомнения по поводу заявленного довольства Хопкинса. – Было бы легче, если бы его карьера не сложилась, но темп жизни, который сопутствует его типу успеха, очень дезориентирует. Скажу честно, я сомневался относительно их брака. Обстоятельства, мягко говоря, были против них».

В ноябре, когда Хопкинс работал в атмосфере американских интриг, Дженни, задыхаясь, позвонила из Лондона. Хопкинс рассказал: «Она казалась взволнованной, когда сообщила: „У меня для тебя новости“. Повисла пауза. А потом она просто выпалила: „Пришло письмо, в котором говорится, что тебе дают рыцарство!“ Я удивился: за что? Я думал, что рыцарство дают только театральным актерам-любимчикам. Я не один из них, и в любом случае, я столько лет не жил в Британии». На самом деле, этот экспромтный, скромный вывод содержал в себе долю лукавства. В действительности он был рад такой чести; наслаждался осуществлением того, чего он так долго и страстно желал: благосклонного отношения влиятельных кругов.

Практически каждый, кто знал его, работал с ним, чьи голоса выражают свое мнение в этой книге, с буйным восторгом отреагировал на «просроченное» (словечко Рональда Пикапа) признание его трудов, которое было обнародовано на его 55-й день рождения 31 декабря 1992 года. Среди актеров Алан Доби озвучил общие соображения: «В душе каждого актера живет дух соперничества и тщеславие, так что не скажу, что не было уколов

зависти. Но если кто-то и заслуживал это звание среди нашего поколения актеров сцены и кино, так это Тони». Еще было приятно увидеть повторное внесение на рассмотрение театрального рыцарства. Очевидно, они пропустили одно поколение, проглядели Финни, Бёртона, Бейтса, О'Тула. МакКеллен стал первым из «новых» парней. Тони стал неизменным вторым эшелоном.

Мартин Джарвис признал дальнейшую важность рыцарства: «В то время, когда британская киноиндустрия так истощена и тем не менее штампует такое большое количество прекрасных режиссеров, актеров и малобюджетных картин, это необходимо. Это привлекает всемирное внимание к нашим людям, нашему качеству, и именно это в целом может помочь индустрии». Дэвид Хэа, идейный общественный реформатор, чехвостил систему награждений: «Но, заметьте, если уж кому-то и нужно пожаловать подобного рода знак отличия, то кому, как не Тони, за всю его работу на сцене и в кино. Назовите мне актера, лучшего в Британии, лучшего чем он? Вот и я говорю. С чем его и поздравляю».

Вскоре после этого на вопросы интервью отвечала Пета Баркер – она расценила истинную значимость рыцарства как нечто, что простимулирует ее бывшего мужа. По ее убеждению, как энергичный и целеустремленный человек, он не будет сидеть сложа руки, но сосредоточит свое внимание на более активном «спасении британской киноиндустрии». Еще один близкий друг сомневался в любой подобной активности, заявляя: «…на самом деле, все наоборот, потому что все еще существуют некая паранойя и психоз относительно всего, что связано с Британией и британскими наградами. Как мне казалось, из-за рыцарства Британия станет для него закрытой книгой. Он добрался до верхушки лестницы и на этом поставил точку. Теперь он направит себя на что-то совершенно новое. Положа руку на сердце, я думал, что он откроет собственную продюсерскую компанию в Голливуде или начнет режиссировать – как вариант второй карьеры».

Тем не менее период случайных подработок продолжался: в Сомерсете, в фильме Джеймса Айвори «На исходе дня» («The Remains of the Day») по мотивам книги лауреата Букеровской премии Кадзуо Исигуро о трагических событиях жизни пожилого дворецкого; затем в Уэльсе, в коротком развлекательном фильме; затем снова в Лондоне и Кембридже, изображая писателя К. С. Льюиса в фильме «Страна теней» («Shadowlands»). Во всех кругах и в газетных заголовках речь шла о новом возвращении в театр, однако Хопкинс возражал: «Я просто устал от долгих

постановок», – заключил он в разговоре с другом, журналистом Патриком Ханненом во время почестей на телекомпании «HTV», одних из многих той зимой. Писателю Роберту Кинеру он развил свою мысль: «Меня больше не интересует восхождение на шекспировский Эверест. Оно невероятно трудное, а я не люблю падать, особенно в общественных местах».

Вместо этого усилия после выдающегося успеха были направлены на картины «На исходе дня» и «Страна теней» – два фильма, крепко связанные простотой и безукоризненной сдержанностью, выраженными в главных ролях. Оглядываясь назад, эти сразу два фильма с главными ролями, которые будут идти во всех кинотеатрах мира через год после получения «Оскара», олицетворяли настоящее, собранное второе рождение Хопкинса. За предыдущие три года он прошел тяжелые испытания, начиная от Мика Джаггера и до монстров, от Кафки до эффектного голливудизированного Ван Хельсинга. Теперь он сосредоточил свое внимание на деталях, охватывая хара́ктерные роли, которые требовали самой непревзойденной проницательности, так необходимой авторскому кино.

«На исходе дня» мастерски вытащил лучшее из него, продемонстрировав игру скрытой силы, которая породит самые полярные рецензии и, что вовремя, возбудит крайне противоположные эмоции у зрителей. На первый взгляд заинтересованность в сценарии для американского рынка была проверена привлекательностью самой постановки. Сериал «Вверх и вниз по лестнице» («Upstairs Downstairs»), длившийся пять сезонов на телеканале «London Weekend Television» и рассказывающий о жизни в одной лондонской семье в начале XX века, стал одним из самых успешных импортов для вещательной компании «PBS» (США) на протяжении восьмидесятых. Звездой сериала был Хадсон, сыгранный Гордоном Джексоном, который господствовал над мудреными параллельными мирами состоятельных людей и прислугой «под лестницей». Теперь, в самом сдержанном фильме Айвори, Хопкинс играл Стивенса, очередного Хадсона, который повис между альтернативной Вселенной и был брошен на произвол судьбы в молчаливой любви к мисс Кентон, прежней экономке из Дарлингтон-холла.

Несмотря на успех их предыдущей совместной работы, между Хопкинсом и Айвори не было особого взаимопонимания. По словам членов съемочной группы, Айвори неохотно давал интервью о своих методах работы или личных симпатиях относительно конкретных актеров, но, как говорит один оператор: «Это были, возможно, самые лучшие отношения, потому что они осознавали временную природу отношений в

кино, и это честно». Другой ассистент прокомментировал: «Они смотрели друг на друга как профессиональные участники состязаний, с чем-то вроде обостренного профессионализма». По общему мнению, Хопкинс вел себя «спокойно и ни о чем не спорил», будучи жизнерадостным от послевкусия премий. Эмма Томпсон, которая прежде играла в фильме «Усадьба Хауардс-Энд», а теперь выступала в роли мисс Кентон, также не создавала сложностей. Ей нравилась компания Хопкинса, и она рассматривала фильм как «продолжение». На этот раз путь перевоплощения в персонаж был всесторонним: Айвори нанял бывшего дворецкого Букингемского дворца в качестве консультанта на съемочную площадку, что Хопкинс счел больше занимательным, чем полезным. Гораздо бóльшее вдохновение исходило от личного источника информации, от уэльских воспоминаний о «Йейтсе-путешественнике»: речь не о деде, а о коммивояжере пекарни, который олицетворял собой сдержанность и хорошие манеры и который, по словам Хопкинса, выглядел как сэр Малкольм Сарджент[187]. Томпсон черпала идеи из разных источников, играя с глубокой инстинктивной чувственностью, и след в след придерживалась скрупулезной режиссуры Айвори. Все вместе: мечтательно-грустная режиссура Айвори, четко очерченная пылкость Томпсон и романтическое превосходство Хопкинса создали действительность и легкость восприятия картины, одной из лучших работ Айвори. Некоторые рецензенты, такие как историк Дэвид Томпсон, ощутили деление на две части как «пытку», но этого было достаточно, чтобы склонить электорат Американской киноакадемии пожаловать фильму не менее восьми номинаций на «Оскар», включая за «Лучшего актера» (опять), «Лучшую актрису» и «Лучший фильм». Поклонники Хопкинса расценивали награду полностью оправданной, если это еще было необходимо.

Для Питера Бэкворта это стало «неопровержимым подтверждением качественного рывка вперед»:

«То, что он сделал со Стивенсом, с таким перевоплощением, – это дело микромиллиметров на пленке. Кульминационная сцена (отношений Стивенса и мисс Кентон) сыграна в тесном крупном плане. Все выражено, когда Тони закрывает глаза. И ведь это нельзя прочесть в сценарии или почерпнуть из наставлений режиссера, неважно сколь одаренного. Эта сцена облагораживает фильм, и это работа великого актера. Возможно, „Молчание ягнят“ открыло новую волну уверенности. Вознаграждение, безусловно, вот где: эта сцена выше славы, это высочайшее искусство».

Очевидно, что актер вышел на новый уровень внутри самого

себя, что даровало еще более высокую премию его природному чутью. Во время съемок «На исходе дня» он рассказал другу, что «раскусил фильм» с самого первого для с Эммой Томпсон, на набережной северного побережья Сомерсета, прохладной осенью, под хмурым небом. Первые отснятые сцены стали впоследствии воссоединением Стивенса и мисс Кентон в пятидесятые. Хопкинс сказал Квентину Фолку, что декорации и костюмы напомнили ему Чехова: рассеянный свет, необычный зал торжеств на заднем плане, трогательная мелодия ностальгической песни «Blue Moon»[188] – и из-за такой абстракции он, и только он, смог распространить флюиды романтики. «Знаешь, – сказал он Томпсон, – эти декорации действительно душераздирающие».

Чеховское настроение законсервировалось и вновь открылось в последующем фильме «Страна теней», экранизации Ричардом Аттенборо мрачной телепьесы Уильяма Николсона о печальной личной жизни К. С. Льюиса, слава которого проистекала из знаменитых детских книг «Хроники Нарнии» и принесла ему мало радости. Пьеса Николсона, впервые отснятая «BBC» в семидесятые с Джоссом Аклендом в роли Льюиса, считалась маловероятной тематикой для кино, не из-за главной трагедии (смерти жены и болезни на склоне лет), но из-за самонадеянной многословности. «Экранизации (по литературным произведениям или пьесам) требуют сумасшедшего мужества, – сказал Линдсей Андерсон, который восхищался Аттенборо и следил за успехами Хопкинса. – Я научился с фильмом „Такова спортивная жизнь“ („This Sporting Life“), писателя Дэвида Стори, что ты просто обязан с уважением относиться к подлиннику, но ни один фильм не строится только на словах. В „Спортивной жизни“ мы отбросили книгу и начали с эскизов. „Стране теней“ нужна была своего рода непочтительность, чтобы приступить к делу. Жизнь Льюиса была потрясающей, но оригинальная пьеса слишком жалостлива и плаксива».

Голливуд всегда любил стенания и плаксивость, и, как отчетливо понимал Аттенборо, суть «Страны теней» не шла вразрез ни с полюбившейся традицией историй про романтические трагедии, начиная с «История любви» («Love Story») и заканчивая картиной «На пляже» («Beaches»), ни, разумеется, с типовыми сентиментальными мелодрамами Дугласа Сёрка. Что сделало ее особенной, тем не менее, так это подлинная эксцентричность Льюиса, его по-настоящему изворотливая душа, погруженная в формальность научных кругов Оксфорда, в высоконравственные крахмалистые 1950-е годы, и неправдоподобное влечение к напористой американской разведенной женщине.

Анализируя Льюиса и заново пересмотрев его истории про королевство Нарнии, Хопкинс счел его «странным» и взял это на заметку, чтобы привязать к персонажу В сценарии Льюис представляется как неврастенический интроверт, искалеченный романтической любовью. Здесь есть сильные скрытые полутона, которые относятся к вердикту о романтической любви, но Аттенборо, знаменитый своей сентиментальностью, вместо этого вывел на передний план отношения, наслаждаясь шансом менее фокусироваться на быстром развитии байопика в духе Чаплина и сконцентрироваться на превратностях любви. Аттенборо увидел и использовал удачное слияние между Льюисом и Хопкинсом. Реальность натуры Льюиса (христианского эссеиста, чья одержимость аллегорическими аспектами религии остановила его эмоциональное развитие и оставила в наследство бессилие перед превратностями человеческих отношений) отражалась некоторым эхом от невроза Хопкинса. Охваченный неуверенностью в себе, возрастающей из хронически нестабильной личной жизни, Хопкинс был не в состоянии ориентироваться в трезвой жизни. Актерство стало для него аллегорическим помешательством и продолжалось до тех пор, пока он не изменился и не осадил манипулятивных тиранов вроде Декстера, который заглушал его инстинкты, его сексуальность, его чувство собственного «я». Если бы не начало великого выяснения отношений с Декстером в конце восьмидесятых, «Страны теней» не было бы. Смелость противостоять своим демонам послужила громадной подвижкой в искусстве. Линдсей Андерсон среди многих современников специально напомнил говорящую сцену в «Баунти», которая определила точку разграничения: «Хопкинс – это Блай на таитянском пляже во время ритуального празднества, цель которого простимулировать богов. Туземская молодежь разыгрывает блуд, чтобы восхитить богов, и, конечно же, Флетчеру Кристиану это очень нравится. Но Блай прогоняет голых женщин и вожделенных мужчин. Это один из самых великих моментов саморазоблачения, когда ты чувствуешь, к какой категории относится актер и как живет в образе. Это и есть Хопкинс, который отбивается, поскольку такого рода откровенная раскованная сексуальность была выше его понимания».

После «М. Баттерфляй» чувств подавленности и отвращения хватало в избытке, и освобождение от конфронтации с собой дало волю изумительной сдержанности в «Молчании ягнят» и последующих работах. Несмотря на тот факт, что «Страна теней» была признанным очевидным триумфом – удостоенная Золотого глобуса в то же время, когда фильм «На исходе дня» дотянулся до

«Оскара», BAFTA и одобрения Национального совета кинокритиков США, – Хопкинс относился к этому с некоторым презрением. Ему понравилась Дебра Уингер в роли его возлюбленной и жены, но он трудился, чтобы отбить ее манеру слишком много репетировать, и боролся с прославленной, порой однообразной сентиментальностью Аттенборо.

Пять лет спустя он будет пренебрежительно отзываться об обоих фильмах в интервью газете «Houston Chronicle», порицая ту самую сдержанность, за которую их превозносили. «Все эти персонажи, которые были мертвы выше коленок» раздражали его, но комментарий поступил с новой точки зрения по следам еще одного пережитого сложного скачка роста. «У меня сложилось впечатление, – сказал Андерсон, – что он достиг интеллектуального максимума с „Молчанием ягнят“, „На исходе дня“ и „Страной теней“. Индустрия признала этот момент в многочисленных присужденных ему премиях. Но его натура конвульсивная, и, даже несмотря на появление больших личных эмоциональных решений, было видно, как на ладони, что он просто не остановится и не уйдет в отставку. В этом плане они похожи с Оливье. Ты достигаешь вершины, а потом ищешь, куда двигаться дальше».

Другие вершины, для тех, кто его знал, были очевидны. Через неделю после окончания съемок «Страны теней» он расквитался с голливудскими делами и полетел в Канаду для «Легенд осени» («Legends of the Fall») – наконец-то «предложение в духе Джона Уэйна», о котором он мечтал еще будучи подростком. Время было куда как подходящее. В девяностые культ вестернов, находящихся в спячке последнее десятилетие, возрождался в серии интересных экземпляров, которые последовали за работами «Танцующий с волками» («Dances with Wolves»), «Последний из могикан» («Last of the Mohicans»), «Тумстоун: Легенда дикого запада» («Tombstone») и «Непрощенный» («Unforgiven»). «Легенды осени», снятые по мотивам эпопеи Джима Харрисона о борьбе отца, желающего вырастить сыновей в Монтане в начале века, едва ли можно назвать оригинальными, но этот фильм содержал в себе главные элементы голливудского грандиозного примера для подражания.

Уроженец Чикаго, режиссер Эд Цвик, чье гарвардское образование и образование Американского института кино вдобавок к десятилетнему успешному опыту работы на телевидении дали ему исчерпывающее понимание голливудской модели, первоначально усмотрел целесообразность истории, когда прочел ее в журнале «Esquire» 20 лет назад. Цвик, как он утверждает, был готов сделать «Легенды», видя параллель в

«одиссее» вымышленной семьи Ладлоу с перипетиями своей жизни. Пережив внезапную смерть своего брата, телевизионный успех, брак и детей, Цвик все больше и больше устанавливал связь между собой и трудностями семьи Ладлоу. Наконец, золотым ключиком для реализации проекта стало случайное общение с молодым актером, работающим второй день на телевидении с целевой аудиторией для тех, кому за 30, которое Цвик режиссировал. Уильям Брэд Питт был на грани славы и успеха, когда Цвик сел и начал говорить об их будущем.

История Харрисона рассказывала об отце и трех его сыновьях, средний из которых был пылким и опасным. Еще до фильмов «Интервью с вампиром» («Interview with the Vampire») и «Тельма и Луиза» («Thelma and Louise») Цвик видел Питта в роли Тристана – главного активатора истории Ладлоу. Два года Цвик корпел над сценарием «Легенд», а когда Питт прочитал его во время съемок «Интервью с вампиром», то тотчас согласился. Когда же «Вампир» обернулся мегаприбылью, миновав рубеж дохода в $150 000 000, поддержка Питта окончательно решила расклад с фильмом Цвика.

Успех Цвика в 1989 году с рассказом о гражданской войне в фильме «Доблесть» («Glory») (который принес Дензелу Вашингтону «Оскара» за «Лучшую роль второго плана») подкрепил веру студии «Columbia», но «Легенды» был обширным проектом – охватывает десятилетия сюжетной линии и простирается от Монтаны до окопов Ипра[189] в Первую мировую войну – и все это только с самым строгим, стесненным бюджетом; производство получило зеленый свет только в конце 1992 года. В Гарварде, по словам Цвика, он научился, «как работать в больших, сложных организациях и как манипулировать ими ради своей выгоды». В случае со сделкой с «Columbia» манипуляции сработали в том, чтобы убедить Питта отсрочить свой гонорар (как Цвик отсрочил свой) и сместить фильм в Калгари, в Канаду, где, по крайней мере, можно было сэкономить $2 000 000 из предполагаемого $32 000 000 бюджета.

Хопкинс пришел в команду как часть мозаики из разноплановых талантов, собранных воедино для стратегической цели. Его роль – Уильям Ладлоу, глава семейства, которому предстоит бороться за построение жизни своей семьи. Очень опытному Эйдану Куинну досталась роль старшего брата, а Генри Томас, пребывавший в подвешенном состоянии с момента его детского успеха в «Инопланетянине» («E. T. the Extra-Terrestrial»), стал младшим. Джулия Ормонд, фактически новичок в актерском деле, была приглашена из Британии и успешно прошла прослушивание с Цвиком и Питтом в Нью-Йорке. Таким образом,

созданный ансамбль приступил к четырехнедельным съемкам в августе, в Калгари, исторически самой засушливой провинции Канады. Как выяснилось, по крайней мере половину времени съемок сырая погода вынуждала переснимать материал.

Питт и Цвик, как утверждают, спорили без остановки. И даже Хопкинс смутился из-за напыщенности Цвика. Его резкие крики в ответ на малейшие дилеммы съемочного дня глубоко оскорбляли Хопкинса, который отзывал ассистента в сторонку и просил предупредить режиссера о его собственной вспыльчивости. После чего, говорит Хопкинс, Цвик вел себя, как ангел. Что касается Питта, его споры с режиссером были как просто неизбежные, так и целесообразные. Сказать, что Цвик был перфекционистом, – не сказать ничего. Его видение фильма – вечный вызов правде. «Каждый момент в фильме – это признание того, что, как ты знаешь, и есть правда», – сказал он однажды гарвардским слушателям. Знаний об американском Западе, утверждал он, никогда не существовало. Но «мифы культуры порой важны не менее, чем история. Как драматурги, мы заинтересованы в иконографии так же, как и в поиске личной истины».

Питт всегда был готов вступить в спор, потому что имел свое собственное видение и собственную правду. «Люди хотят услышать, что мы не ладим, – сказал Питт приехавшему журналисту, во время перекуса в Калгари. – Но актер читает детали в сценарии и рисует их в своем воображении. Вспомните фильм „Это – Spinal Tap“ („Spinal Tap“), когда они хотели забабахать на сцене большой Стоунхендж, а он вышел крошечным. Я не хочу, чтобы мой персонаж так явно раскрывался, а Эд хочет. Так что вы имеете двух людей, которые переживают за фильм… К счастью, что-то хорошее все-таки из этого выжмется».

Приезжающим журналистам Хопкинс казался не просто довольным своим участием в фильме, а безмерно счастливым. Облаченный в стетсон (ковбойская шляпа), сапоги и длинный ярко-красный шарф, опять с Дженни под боком, он бойко хвалился, что это были лучшие дни его жизни. «Я явился как-то на съемочную площадку и сказал режиссеру: „Я играл Шекспира, Ибсена и Чехова, но я всю жизнь репетировал роль ковбоя“». Весельчак пятидесяти девяти лет от роду бросил вызов «в широком смысле подавленным», тянущимся неделям напряженных ночных съемок, которые воссоздавали Ипр в близлежащей индейской резервации: «Посмотрите на меня! Я не ищу лекарства от рака. Мне просто платят за то, чтобы я сыграл все свои детские фантазии». Ему нравились Питт и Цвик, и все остальные, но лучше всего было осознание, которое пришло с вновь прожитым детством. По его словам, он улыбался на весь

Лос-Анджелес, видя себя наконец тем, кем он действительно был, – нестареющим ковбоем. «Эта роль вырвала меня из чопорных английских ролей и помогает мне развиваться дальше, что мне нравится больше всего».

И так, продолжая развиваться, он двигался дальше (хотя и не очень далеко в физическом смысле), принимая предложение Алана Паркера присоединиться к фильму «Дорога на Вэлвилл» («The Road to Welville») – абсурдной комедии, рассказывающей историю о старшем брате знаменитой семьи Келлогов. Джон Харви – изобретатель здорового образа жизни и, помимо всего прочего, «машины оргазма» (младший брат Уилл основал империю кукурузных хлопьев, хотя Паркер настаивает, что это тоже изобретение Джона Харви). Паркер остановился на этом проекте в противовес некоторым недавним тяжелым драмам – таким, например, как «Миссисипи в огне» («Mississippi Burning»). «Я снял три серьезных фильма, а потом снял „Обязательства“ („The Commitments“) – фильм получился забавным, и мне понравилось его снимать, так что я искал еще что-нибудь подобное». Роман Т. Корагессана Бойла, основанный на документально доказанных реальных событиях, передали ему и еще ряду потенциальных режиссеров в виде рукописи в 1992 году «Это был странный мир, о котором я ничего не знал. Я просто подумал, что он очень подходит для кино. Каждый персонаж там был сумасшедший, и это было эпатажно, и я подумал, что из этого может получиться хороший материал для фильма». Встретившись с Бойлом и решив снять фильм «о чокнутом Келлоге», Паркер немедля позвонил Хопкинсу, чтобы предложить роль. Энтузиазм Паркера ангажировать Хопкинса – «Я пал на колени и со слезами умолял его» – это мера огромных высот, которых достиг актер. Поначалу, как говорит Паркер, Хопкинс тянул с ответом. Он все еще снимался в «Стране теней», поэтому не хотел браться за новый контракт. Паркер настаивал на том, чтобы фильм отсрочить, чей бюджет в $22 000 000 требовал подтверждения участия первоклассной звезды, – и был вознагражден типичной легкостью Хопкинса. Пока Хопкинс работал над фильмом Цвика, Паркер заканчивал чистовик истории Бойла и приступил к воссозданию чрезмерно инновационного санатория Келлога (на натурной съемочной площадке голливудской студии в Баттл-Крике, штата Нью-Йорк), оригинальная постройка которого, как и сам город, теперь была заброшена.

Разговаривая по телефону с Хопкинсом в Канаде, Паркер с радостью услышал его теплые отзывы о сценарии, но не был готов согласиться на идею Хопкинса относительно внешности Джона

Харви Келлога. На стыке веков сохранилось предостаточное количество фотографий Келлога, но, глядя на Багса Банни по телевизору в отеле Калгари, Хопкинс внезапно решил сыграть пожилого гуру с не в меру выпирающими передними зубами – «потому что, в конце концов, он был вегетарианцем, как Багс Банни». Когда спустя несколько недель Хопкинс появился на съемочной площадке в сельском районе штата Нью-Йорк, Паркер впал в уныние, увидев, как съемочная группа заливается хохотом из-за вставных зубов Хопкинса, которые он сам для себя заказал. «Смех съемочной команды – это плохой знак», – сказал Паркер; но он был уступчивым, потому что, несмотря на актерские навыки Хопкинса, в своих наблюдениях за актером он обнаружил неловкость в изображении принципиального американца. «Ему было необходимо что-то вещественное, чтобы связать себя с персонажем», – сказал Паркер.

«Вэлвилл» помог выпустить пар как Паркеру, разгоряченному после всемирного успеха «Обязательств», так и Хопкинсу, разгоряченному от добротных постановок. Для Хопкинса это было свидетельством рафинированной философии, которая отвечала на вопросы, сформулированные многими, кто наблюдал за его успехами, – к примеру, Линдсей Андерсон и Питер Бэкворт. Бэкворту предлагали сыграть вместе с Хопкинсом в «Стране теней», но он уже дал согласие на гастроли с пьесой Саймона Грея «Условия Квотермейна» («Quartermain's Terms») и поэтому отказал Аттенборо. «Я действительно хотел бы тогда поработать с Тони, потому что у него можно многому научиться. Его карьера стала трансцендентальной, иначе не скажешь. Что касается меня, мне потребовалось длительное время, чтобы освоить „мгновенную“ игру в кино, – с Тони не так. Он очевидно схватил это раньше. Тогда был сильный рывок. Несомненно, его алкоголизм и выздоровление открыли ему широкие двери. К моменту „Страны теней“ и „Вэлвилла“ уже наметились явные ухищрения в прогрессе. Он был уже опытным, он был мастером своего дела. Он мобилизовал каждую грань внутри себя. Я уже стал думать: Тони выдал нам все вариации характеров и национальностей, куда же он пойдет дальше?»

«Дорога на Вэлвилл» и «Легенды осени», премьеры которых продолжались по всему миру на протяжении восьми недель в конце 1994 года, предложили вниманию Хопкинса наглядный практический анализ, касающийся принципов кино. «Вэлвилл», с претензией на художественность и английскость, обошелся в $22 000 000 и заработал досадные $6 500 000 за первые две недели проката; «Легенды», бесспорно блестящая работа Голливуда, стоила немногим больше и принесла только за первые выходные

$14 000 000, а в общей сложности более чем $160 000 000, заработав солидный статус «хита». Полученный урок гласил: голливудизация была доходным делом, верным путем. «Я не жалею о своих голливудских пристрастиях, – сказал он годом ранее. – Нет ничего постыдного в развлечении». Постыдного ничего нет, а вот денег очень много.

Признание Голливуда положило конец игре в пограничные скачки от американского мейнстрима к артхаусу и в который раз преобразовало направление Хопкинса. Но, в действительности, ему не нужны были наглядные уроки: его самонаводящийся новый курс уже сам автоматически установился. Во время съемок «Вэлвилла», как сказал Алан Паркер, Хопкинс явно уяснил для себя точки разграничения ответственности. Сценарий Паркера требовал, чтобы его персонаж Келлог поставил себе клизму. «Но он отказался делать это. Он сказал: „Есть две вещи, которые я делать не буду. Я не буду ставить себе клизму и не буду носить розовый корсет“ [также требуемый по сценарию]». У Паркера не было ни тени сомнений относительно определения Хопкинсом его собственного образа. Дни, когда им манипулировали коллеги-знатоки, прошли. Он, и только он, принимал решения.

# Глава 17
# Измаил на грани

Платой за упрочение карьеры в Америке стала обратная поездка в Уэльс с тем, чтобы получить личную награду и попрощаться. За последние 18 месяцев узы, которые связывали его, казались крепкими, как никогда раньше, и он с радостью принял участие в сборе средств для охраны заповедника Сноудония[190], по просьбе фонда «Национальное наследие». Он по-прежнему пытался общаться с дочерью, которая теперь под именем Эбигейл Харрисон продолжала свою актерскую карьеру, но их отношения тускнели почти так же быстро, как и загорались. Однако отношения внутри уэльского актерского сообщества были теплее, чем когда-либо, и именно из-за такой близости последовало предложение от авторитетного художественного руководителя театра «Theatre Clwyd» Хелены Каут-Хаусон поработать с ее труппой. В феврале, до «Вэлвилла», Хопкинс провел мастер-класс и встретился с конферансье, писателем Джулианом Митчеллом, который сделал наброски новой инсценировки чеховского «Дяди Вани», запланированной для задушевной аудитории Эмлина Уильямса. Хопкинс знал пьесу назубок, сыграв ее в 1970 году в постановке режиссера Кристофера Морахэна для «BBC». Во время ужина за кулисами он неожиданно, без преамбулы, сказал Каут-Хаусон, что хотел бы сыграть и выступить в роли режиссера митчелловской переработки для сцены и кино. Присоединение к фильму пришло через телекомпанию «Granada television», чьим ключевым продюсером была Джун Уиндэм Дэвис (еще один спонсор, увлеченный Уэльсом), которая предположила, что Хопкинс мог бы срежиссировать фильм за сценарием Чарльза Вуда по книге Раттигана «Приговор» («The Winslow Boy»), для отдела кино «Granada». Поужинав с Каут-Хаусон и Митчеллом, Хопкинс позвонил своему агенту, и тот немедленно получил контракт для «Дяди Вани». Но появились проблемы: Майкл Блейкмор, режиссер, из-за которого Хопкинс ушел из «Макбета» в «Национальном», только что закончил свою киноверсию «Дяди Вани», переименованную в «Провинциальный роман» («Scenes from a Country Life»), где в главных ролях сыграли Сэм Нилл и Гретта Скакки и которая готовилась к международному релизу. Хопкинс был невозмутим: Блейкмор сместил месторасположение своего романтизированного «Дяди Вани» в Австралию 1920-х годов, а он будет снимать в деревне Южного Уэльса на стыке

веков. Вот она оценка звездного статуса Хопкинса: «Granada» и спонсоры, не колеблясь, поддержали безудержный порыв с головой окунуться в производство, решив снять фильм до постановки пьесы, чтобы воспользоваться преимуществом чистых, безоблачных небес лета.

Хопкинс в очередной раз продемонстрировал то, что Саймон Уорд называл его «врожденным аппетитом к быстрым переменам», учитывая, с какой оперативностью он провел кастинг и снял «Дядю Ваню». Всплеск энергии, поразительный даже для тех, кто хорошо знал его методы работы, также вдохновил его сочинить фортепианный саундтрек к работе. «Как один человек мог столько сделать, – задавался вопросом Уорд. – Как один человек мог снять ковбойскую шляпу и стать Чеховым в пиджачке? Назовите хотя бы двух актеров, которые смогут справиться с такой задачей с таким размахом!» Но план действий был хорошо продуман. «Британский метод», всегда раздражающий, теперь был его трудной задачей. Хопкинс кратенько изучил режиссерскую версию Раттигана, но сверхдоза английскости в «Стране теней» и «На исходе дня» требовала противовеса: взамен его Чехов будет зловредным простецким и совершенно не похожим на версию фильма «BBC». Название для картины он выбрал «Август» – идеальная обертка для чеховской идиллии. Актриса, которую он взял на главную роль, была так же символична – Кейт Бёртон, дочь его кумира, с которой он познакомился 20 лет назад и с которой вновь встретился на вечеринке после «Оскара» в Голливуде, где тут же, на месте, предложил ей одну из главных ролей.

Тридцатишестилетняя Бёртон училась в Йельской театральной школе, специализируясь на Ибсене и Стриндберге, но, как она сказала американскому журналисту: «Я всегда выбирала Чехова». Здесь она играла роль Хелен Блэтвайт, загадочной жены профессора, который, вернувшись из большого города на уэльскую ферму (наследство, которое он разделяет со своей дочерью), становится предметом ненависти своего зятя, Йоана Дейвиса, который управляет имением и влюбляется в его жену Хелен. Йоан был, конечно, митчелловской версией Вани и, ко всеобщему восторгу, стал источником юмора, который сценарист привнес в свою новую версию, – что Хопкинс будет использовать с самого начала, подчеркивая прекрасные кадры крупного плана, так полюбившиеся Голливуду, которые дополняли чеховские взгляды относительно мук безнадежной любви.

Полностью все необходимые контракты были заключены лишь в апреле, и «Август» снимался в июле месяце под

руководством Энтони Хопкинса, на полуострове Лейн (не так далеко от места его рождения), со съемочной группой, опытной в актерском деле, включая Робина Виджеона, бывшего на съемках фильма «Лев зимой» кинооператором, и актеров, которые принадлежали к числу его личных любимчиков. Старый пьянствующий приятель Гоун Грейнджер был взят на роль доктора Ллойда (чеховский Астров), а Лесли Филлипс – на роль профессора. Остальные же члены ансамбля были результатом тщательного отбора среди лучших актеров театра Уэльса. По мнению большинства, Хопкинс был в высшей степени знатоком своего дела. По его собственным словам, он нашел организацию съемочного процесса «удивительно легкой», настолько легкой, что фактически только в первый день он снял больше чем два десятка мизансцен, а под конец на несколько дней опережал график и укладывался в пределы бюджета. Но на этом хорошие новости заканчиваются.

Во время производства фильма Хопкинс рассказал нескольким приехавшим журналистам, что ему кажется, что он нашел себе второе занятие. Осенью, когда шли репетиции театральной пьесы в то время, как монтировался фильм киномонтажером Эдвардом Мэнселлом, все изменилось. Один сторонний наблюдатель считает: «Произошла внезапная перемена, когда всплыли реалии монтажа и дубляжа. Создание фильма сводится к трем фазам: подготовка, что включает в себя подбор актеров, место съемки и доработку сценария. Первый этап дружелюбный и веселый. Затем идут съемки, что является процессом очень творческим и коллективным, а потом наступает этап постпроизводства: когда два или три человека сидят в затемненной комнате, с кофе и пивом, заметками и тикающим временем. Тони на самом деле никогда не мог вытерпеть эту часть. Но это тот момент, когда весь фокус на режиссере, – момент, когда в затемненной комнате рождается фильм, а высшее руководство требует результата. Здесь, в „Августе“, он расклеился, потому что избаловался и теперь порол горячку». Хопкинс соскочил с монтажа, попросив Мэнселла найти отбракованный материал и решительно нарезать повторно первый вариант. «Это было адски скучно», – позже признался Хопкинс, но не преминул выразить свою признательность гениальному Мэнселлу. В итоге Мэнселл сдал добротную, хорошо построенную девяностоминутную копию, и Хопкинс признал очевидное: «Я не хочу заниматься режиссурой. Я актер, и здесь я знаю, что к чему».

С коммерческой точки зрения фильм «Август» был обречен на жуткий провал. Его едва ли видели в Британии, а премьера в США

состоялась лишь в пяти кинотеатрах, спустя 18 месяцев после его завершения. Согласно опубликованным данным, общий доход составил менее $70 000, против бюджета в $4 000 000. Но чувствовалось послевкусие триумфа. Обозреватель газеты «San Francisco Chronicle» подметил схожесть между Йоаном Дейвисом и Ваней, где «ничего существенного не изменилось в отравляющем выборе героя, переходящего от водки к виски», но он не заметил большой схожести между необходимостью персонажа и актера быть нетрезвыми, для обоих это результат несостоявшихся стремлений. Многие, как, например, Бэркворт, видели в этом важнейшее выражение зрелости и силы. Легенды о проблемах Хопкинса с алкоголем вовсю циркулировались, говорил Бэркворт, и анализ Вани/Йоана «обнаружил колоссальное понимание проблемы. Добился ли он успеха или нет, это почти не важно. Искусство – это смелость; и игра, настолько близкая к грани, требует огромного мужества». В конце концов, фильм был не самоуверенной демонстрацией руководства, способной посрамить «метод англичан», а скорее нестандартным киносплавом: уэльский эквивалент культурной бергманизации работы Вуди Аллена, как, например, «Интерьеры» («Interiors») или «Сентябрь» («September»), – за счет чего он не менее значимый.

Истинная ценность авторского фильма Хопкинса «Август» заключалась в заявлении о намерении. К концу 1994 года, с таким наплывом предложений, какого он никогда не видел, линии фронта изменились. Предотвращая бесконечные расспросы прессы о продолжении «Молчания ягнят», он позволил работе говорить самой за себя: его стимулировал анализ сущности образа; Голливуду придется идти на взаимные уступки, чтобы не выпускать его из обоймы. «Прелесть пребывания в Голливуде, – сказал он Мартину Джарвису, – это объем работы, который здесь делается. Остальное, в условиях выбора, остается за мной». Джарвис вспомнил: «Большинство актеров ищут в Голливуде покровительства, а когда они его получают, то в некотором роде продаются. Посмотрите только, в какой хаос втянул себя Бёртон с этими бессмысленными боевиками. Тони же взял для себя образец стойкого персонажа, созданного им в „Бункере“. Если он нужен Голливуду как постоянный резидент, они получат большой парад разноплановых ролей».

Последующие два года Хопкинс умело использовал зло в духе Лектера в изощренных проекциях тьмы в тройке фильмов более крупного масштаба, с поиском образов, каждый из которых противоречивый, пресыщен испорченностью, и все – незабываемые. Первый фильм Оливера Стоуна «Никсон» («Nixon»)

дал ему серьезный повод задуматься. Склонность Стоуна к историческому ревизионизму, источнику самой что ни на есть открытой агитации далеко за пределами киноиндустрии, интриговала Хопкинса, но предложение агентством «ICM» главной роли в фильме о 37-м президенте США поставило его в тупик. Его первой реакцией было сказать агенту, что идея абсурдная. Но Никсон, который умер в апреле в преддверии показа «Августа» и снова стал предметом академических и уличных обсуждений, был слишком интересным, чтобы отказаться наотрез. Выбор Стоуном Хопкинса был однозначным. «Он чувствует, как Никсон, – сказал он репортерам по горячим следам еще одной неизбежно противоречивой документальной драмы. – В фильме „На исходе дня“ меня пронзило его чувство изолированности, ощущение грусти. В „Стране теней“ была эмоциональная полнота в персонаже. Хопкинс – глубокий актер. Он не из тех шаблонных ТВ-актеров, у которых есть свой набор приемов. Тони с неподдельным интересом исследует Вселенную. Он смелый, и в этом для меня кроется его успех».

Стоун полетел в Лондон, позавтракал с актером и рассказал ему о своем грандиозном замысле: как и его «ДжФК»[191], проект будет менее психобиографичным, чем контекстуальный анализ, как он это называет, «иллюзии власти». Не было ни белого, ни черного в его истории Никсона, скорее притяжение неясности, сомнений и неуверенности в себе, человеческие пороки, которые усугубляются, приводя к национальному кризису. И внезапно «абсурдность ситуации, когда британец изображает сущность американизма», перестала Хопкинса коробить. Вместо этого он услышал эхо собственных переживаний и, в особенности, восприятие его отцом его собственных неудач. Тем не менее встреча за завтраком не была интеллектуальным приемом, как вспоминал Хопкинс: «Стоун сказал: „Значит, ты не хочешь, да? Струсил поди? Что ж, ты можешь уйти и дальше, как обычно, сниматься в венгерских фильмах, которые никто не будет смотреть, – (вот сукин сын!) – или же можешь рискнуть и быть смельчаком“».

«Я был на сто процентов уверен, что он единственный подходит на роль Никсона, – сказал Стоун. – Многие не соглашались, но мне кажется, они похожи внешне: крупное лицо, нос картошкой, лоб; а остальное и не определишь. Я достал его. И пусть для этого понадобилось немного уговариваний, на следующий день он позвонил и сказал: „Хорошо, так и быть, я согласен“».

То, что Хопкинс брался за самые рискованные вещи – с последующими обвинениями в актерском высокомерии и

абсолютной неизбежностью споров со Стоуном, – во многом говорит о его эмоциональном спокойствии. Однако это был тонкий компромисс, из-за которого первые недели съемок проходили неуверенно. День за днем, пока он вникал в сценарий из 170 страниц, написанный Стивом Ривелом, Кристофером Уилкинсоном и Стоуном, по ходу происходили буйные согласования и долгие-предолгие дискуссии со Стоуном.

По словам Джулиана Феллоуза, Хопкинс терзался сомнениями вплоть до последней минуты. Только силами Феллоуза, который предложил ему мысленно представить бульвар Сансет[192] и рекламный щит, который гласит: «Ник Нолти в роли Никсона», Хопкинс смог раскачаться. Перспектива подобного возмутительного подбора актеров, нетипичного для голливудских причуд, по крайней мере, на время успокоила Хопкинса. Несколько недель спустя, когда уже подбирали грим, отвращение от рыхлого фальшивого носа также вывело его из душевного равновесия. Позже, когда производство фильма было уже запущено, фонтанирующая бестактность со стороны актера Пола Сорвино, игравшего роль Генри Киссинджера, привела к остановке съемок. Сорвино, итальяно-американский актер, лучше всего подходящий для фильмов про мафию, заметил Хопкинсу, что его акцент под Никсона – результат долгих репетиций после прослушивания 50-ти часов видеозаписей с Никсоном – был совершенно неправильным. «Это был кошмар, – сказал Хопкинс. – День оказался не очень приятным… и со стороны Сорвино было не очень умным решением такое делать». На полчаса желание актера покинуть съемки было реальностью, но, как сказал Стоун, его «дисциплина и доброта» удержали его на плаву. С тем также, чтобы услышать за кулисами дружеские слова поддержки. Актер Дэвид Хайд Пирс вступился, заверяя Хопкинса, что он очень точен, и Джеймс Вудс, которым Хопкинс искренне восхищался, когда тот играл помощника Никсона Г. Р. Холдемана, также выразил свое одобрение. Явное восхищение Вудса Хопкинсом поддерживало боевой дух актера, как и открытые комплименты другого ключевого персонажа никсоновской истории – Джона Дина, который работал советником в Овальном кабинете. «Боже мой, это так странно, – сказал Дин Хопкинсу. – У тебя нет его носа. У тебя нет его голоса. Но ты абсолютно как он. Ты схватил его образ. Ты – это он!»

Следующие 12 недель – с начала съемок в мае на студии «Sony» в Калвер-сити, где были воссозданы все помещения, и до выездных съемок в места исторических памятников Вашингтона, в июле, – были одними из самых умственно напряженных за всю карьеру Хопкинса. За Стоуном закрепилась репутация тщательно

подготовленного и целеустремленного кинорежиссера, и так было на самом деле, потому что огромная протяженность сюжетной линии, охватывающая квакерское детство Никсона на бедной лимонной ферме в Калифорнии, потом период работы с Айком[193] и эпохальный скандал «Уотергейт»[194], который занимает вторую половину фильма, требовала огромных перестроек в исполнении роли. Позже Хопкинс открыто заявил, что постановка «прикончила его», но не только из-за умственного переутомления, к которому он был готов по причине многократных вспышек гнева. На самом деле «Никсон» подверг испытанию границы его упорства. И тот факт, что он действительно справился, что поехал на юг Франции сниматься в другом байопике («Прожить жизнь с Пикассо» («Surviving Picasso») Джеймса Айвори) через две недели после окончания съемок в Вашингтоне, подтверждали самые лучшие похвалы в адрес суперзвезды: мало того что он вытерпел мультивышколенную киноэпопею Стоуна, он еще и создал шумиху вокруг нее, впервые неся голливудский хит как заголовок.

Тем не менее «Никсон» находился на волоске от провала с точки зрения выживания. С самого начала было очевидно, что Стоун задумывал хитрость, изображая личность с полным сочувствием в противоположность обычной разношерстной травли, хорошо знакомой по фильму с Редфордом «Вся президентская рать» («All the President s Men»). Задаваясь вопросами во время съемок фильма, режиссер имел смутное представление о никсоновской принципиальной порядочности, заявленной в сценарии. Лично он не испытывал к нему никакой жалости. «Скорее сопереживал. Он был человеком. Он жил на арене, иногда правильно, иногда нет. Вы должны помнить, что он человек. Либералы с шестидесятых ненавидят его, это дело чести ненавидеть его. Они не перестанут на него злиться. Возможно, им кажется, что с них спадут их доспехи или они потеряют свою индивидуальность. Пришло время оставить идеологию позади и посмотреть, что же он все-таки сделал…»

По мнению Стоуна, то, что Никсон делал, было теоретически реально: к примеру, «трехсторонняя дипломатия», направленная на Китай и Россию, при этом сохраняя военное присутствие в Азии, была просто гениальной. Но Никсона компрометировали «самые сложные человеческие слабости», показывающие хроническую заниженную самооценку и глубокую ненависть к самому себе, и еще больше парализующую, навязчивую идею вины из-за вербовки команды убийц, которые не смогли убить кубинского Фиделя Кастро, но потом убили Кеннеди за то, что ему не удалось дать задний ход антикастровским усилиям с

достаточным рвением. По мнению Хопкинса, возможно, актерских обязательств было достаточно, но убедительность Стоуна оставила свой след. «Я знаю, что это выдумка, основанная на некоторых фактах, – сказал Хопкинс журналистам вскоре после окончания съемок фильма. – Это только наше с Оливером видение человека…»

«Washington Post», всегда подозрительно относящаяся к историческим неточностям в основе стоуновской нескончаемой, антиобщественной или антипечатной полемики, не могла поначалу найти мало-мальскую причину для недовольства. Стоун был, как сообщает «Post», «самым никсоновским» из всех режиссеров, тенью президента во многих отношениях, начиная от «высокопробной смеси честолюбия и преданности идеалам» и заканчивая «хорошей солдатской склонностью наступать в открытую». Единственным выпадом, облегченным иронией, стало умозаключение, что в отличие от Никсона, не могущего выражать свой гнев, Стоун находит приятным дать ему выход, «преподнося его кипение, как украшенную бриллиантами ковбойскую шляпу». Но через два года после слезливой премьеры фильма – и отличных кассовых сборов, после обстоятельного, мощного продвижения работы актером и режиссером – наступил крах. Целью Стоуна в создании настолько очевидно искупительного фильма, по его словам, было возбудить внутри зрителя «эмоциональный катарсис». Неожиданно, в январе 1998 года, главный фокус теоретизирования с задумкой осветить некомпетентность Никсона представился как ложный. Двести часов недавно обнародованных аудиозаписей из Национального архива, расшифрованных писателем-историком Стэнли Катлером и опубликованных в его книге «Произвол» («Abuse of Power»), указывали на то, что, мучаясь виной выжившего из-за кончины Кеннеди, Никсон неоднократно пытался публично его опозорить. Стоун показал Никсона в исполнении Хопкинса пытающимся утаить записи, относящиеся к катастрофичной операции в заливе Свиней, разрешенной Кеннеди. Новые данные говорили об обратном: Никсон, словно одержимый, добивался, чтобы записи по заливу Свиней были рассекречены, и он слил их прессе. Далеко не от сердобольного благородства Стоун «нелепо защищал» Никсона, как предположила «Post», «человек на самом деле пытался убрать своего соперника по второму кругу».

Стоун, который к тому времени уже работал над «Прирожденными убийцами» («Natural Born Killers»), избегал всякого рода разговоров, ведь лучше держать порох сухим. Его молчаливый ответ лежал в основе его долгоиграющего принципа: что его работа, как и другие, были продуктом своего рода

личного рефлекса Павлова, который сделал все искусство по существу политикой. Да и в любом случае, как он сказал Чарли Роузу, оставив в стороне комментарии на политическую тему, не должно забывать о первой задаче фильма как выразительного средства; драма восходила к Софоклу, а кинодрамы вроде «Никсона» всего лишь ступают по той тропинке, рассказывая истории метафорично и символично, что должно привлекать, но не должно восприниматься буквально.

Хопкинс также избегал дискуссий, а скорость его карьеры была настолько быстрой, что к тому моменту, когда «Post» афишировал ложность «Никсона», он сражался уже на другом поле.

Если, согласно Фрэнку Ричу из «New York Times», стоуновский «Никсон» поэтизировал негодяя, то его следующий проект был его прямой инверсией. Фильм Айвори «Прожить жизнь с Пикассо» рассказывал о еще одной легендарной фигуре – величайшем художнике XX века, и соткал из него хулигана. Эмоциональное и психическое испытание Хопкинса очевидно обескураживало, но, несмотря на его возражения относительно истощения, силы черпались из его очередной расстановки приоритетов в личной жизни. Был приобретен новый дом: коттедж льнул к крутому склону на Пасифик Палисейдс, окруженный деревянной террасой, откуда с помощью телескопа можно разглядывать остров Санта-Каталина. Вместе с новым домом появилась новая фитнес-программа, благодаря которой во время съемок «Никсона» он потеряет 13 килограммов.

И вместе с потерей веса поползли слухи. Хотя в глазах прессы он был стоически женат, неожиданно пошла молва о заигрываниях с женщиной, с которой он познакомился в группе анонимных алкоголиков. «Vanity Fair» представил его как мачо, ведущего кочевой образ жизни вроде «Рыцаря дорог»; Энни Лейбовиц сфотографировала его за рулем сине-стального двухместного авто «Riviera» на пустынной дороге в Амбой, Калифорния, заявляющего: «Возможно, я совершил много ошибок в жизни. Я не очень хороший муж. Я неважный отец. Я бродяга».

«Он был больше чем просто бродяга, – утверждает один актер, не плененный появлением личности в стиле Джеймса Дина. – Он был как [президент Билл] Клинтон, которого в то время негласно называли развратником, но он казался настолько закутанным в президентство, что вы верили ему на слово. Тони не был звездой. Он был относительно безымянным характерным актером, из тех, которых таблоиды имеют обыкновение игнорировать. Он пользовался преимуществами своей анонимности. Он выбирался из своего „я“, оглядывался по

сторонам и говорил: „Давай-ка остановимся, давай не думать о завтрашнем дне“. Он не пьянствовал, но он занимал новое социальное положение с новым уровнем успехов, периодически встречая приятных женщин, и он был открыт для новых отношений».

Другой коллега отрицает любые предположения об измене и двойной жизни: «Мы знали о „новом“ Тони только потому, что он сам позволил нам это. Да, он кое с кем познакомился в группе анонимных алкоголиков. Но, как рассказывают, он поднялся во время новогодней вечеринки (канун Нового 1995 года) и сказал гостям, что он уходит из семьи и начинает новые отношения с этой женщиной. Мы все знали о грядущих переменах».

Но первым делом был фильм Мерчанта и Айвори «Прожить жизнь с Пикассо» – проект, стоявший на коленях с самого начала. Десятилетиями киношники предпринимали попытки создать фильмы о великих модернистах. Энтони Куинн, который будет изображать Гогена, как известно, вместе с Кирком Дугласом в роли Ван Гога, пытались сделать это с начала пятидесятых. Но только единственный фильм – замечательный эксперимент 1955 года Анри-Жоржа Клузо «Тайна Пикассо» («Le Mystère Picasso») – появился на экране. Проблема заключалась в поддержке семьи Пикассо. Сам Пикассо любил кино, но ему не хватало времени на техническую сторону дела.

Наблюдатели были в курсе дел фильма «Прожить жизнь с Пикассо», который начинался как проект продюсера Дэвида Волпера. Волпер поручает бывшей возлюбленной Пикассо Франсуазе Жило поработать над сценарием вместе с американо-греческой писательницей и светской львицей Арианной Стассинопулос Хаффингтон. Роль Жило в жизни Пикассо была значительной: она жила с ним с 1945 по 1953 год и родила ему двоих детей: Палому и Клода. Но в середине шестидесятых она выступила соавтором искусствоведа Карлтона Лейка в неприятной, разоблачающей книге, которая стала предметом главного, проигранного, судебного иска Пикассо во французских судах. Центральные обвинения книги, которые Пикассо пытался оспорить, ретроспективно кажутся банальными. По заверению Жило, Пикассо был человеком, склонным всех контролировать, занятым работой часы напролет и, стало быть, подверженным странным переменам настроений. Когда они впервые встретились, в феврале 1944 года, писала Жило, Пикассо сказал ей, «что ему кажется, что их отношения принесут свет в их жизни». «Мой приход к нему, как он сказал, казался ему окном, которое для него открылось и которое он хотел, чтобы оставалось открытым. Я тоже хотела этого все время, пока оно будет

пропускать свет. Когда это перестало происходить, я его закрыла, во многом против собственной воли». Жило, которая позже вышла замуж за Джона Салка, первооткрывателя прививки от полиомиелита, и обосновалась в Америке, имеет бесспорное отличие: она единственная женщина, которая сама бросила Пикассо.

Хотя вначале наметки Волпера основывались на работе Жило, проект вела Хаффингтон, и именно ее книга, скандально колкая биография 1988 года «Пикассо: создатель и разрушитель» («Picasso: Creator and Destroyer»), послужила основой для окончательного варианта сценария, что стало началом провала. Книга Жило была пристрастной, полностью эмоциональной: даже глухой читатель представит мысленный колокольный звон наивной 21-летней девушки, которая начала самостоятельную жизнь с ненасытным, хронически рискующим 61-летним типом. А книга Хаффингтон была безжалостно циничной: для нее Пикассо был просто моральным банкротом, который мучил женщин. Это центральное видение, перенятое Волпером, было перенесено в сценарий Исмаила Мерчанта и Джеймса Айвори – сопродюсеров Волпера, назначенных их давним партнером-сценаристом Рут Прауэр Джабвалой. Хопкинс со своей стороны оставался, как теперь он всегда делал, дипломатично нейтральным, утверждая, что этот Пикассо, как стоуновский Никсон, был лишь «одной интерпретацией конкретного человека». Его задача как актера сводилась просто к тому, чтобы сыграть по сценарию.

К лету 1995 года Жило с сыном Клодом, управлявшие делами Пикассо, что подразумевало контроль использования работ художника и его образа, выразили протест против фильма и запретили использовать полотна и скульптуры художника. Мерчант попытался вмешаться, встретившись с Оливье Видмайер-Пикассо – внуком художника по Мари-Терезе Вальтер и консультантом из «Администрации Пикассо» – в отеле «Raphael» в Париже, и умаливал его уговорить Клода согласиться. Но попытка оказалась тщетной. Оливье действительно пытался убедить Клода, но последний оставался непреклонным, и, как писал позже Оливье, по уважительным причинам. Получившийся фильм, по мнению Оливье, представил вниманию зрителя «гнусного и садистского человека», который не имел ничего общего с хорошим семьянином, которого знал Оливье.

Тем не менее все, кто имел отношение к производству фильма «Прожить жизнь с Пикассо», работали с искренней увлеченностью, и этого было достаточно, чтобы зарядить Хопкинса. Именно Волпер впервые привез его в Америку 20 лет назад и пообещал ему несколько приличных ролей после провала

«Ремагенского моста» («The Bridge at Remagen»). Заядлый коллекционер скульптур Пикассо, Волпер бесспорно был его поклонником, коими были и Мерчант, и Айвори, и Джабвала – все, кто имел давние планы создать фильм про Пикассо. По словам Волпера, он «очень долго искал таких как Джим, Исмаил и Рут, которые стали идеальной командой, чтобы воздать должное Пикассо». Для Айвори неистощимый родник забил, когда он учился в Орегонском университете: «Все студенты мечтали быть как Пикассо, жить как Пикассо. Я тоже. Я приехал во Францию в 22 года и жил среди американских художников в Париже. Пикассо на тот момент переехал на юг Франции, но его имя и влияние распространялись повсюду. Действительно, для молодых художников он был богом».

Преследуемый адвокатами «Администрации Пикассо», которые угрожали каждым пунктом французских законов остановить съемки, Айвори начал снимать фильм втихаря, под кодовым названием «Номер девятнадцать» («Number Nineteen») (девятнадацатый по счету фильм Мерчанта и Айвори), в августе месяце на площади Согласия[195]. Во всех СМИ Жило сокрушалась: «Мерчант и Айвори превратили мою жизнь в мыльную оперу. Сценарий ужасно приземленный, он просто смешон…» Но продюсеры делали свое дело, прихватив сцены парижской оккупации в качестве дополнения к фильму Айвори, который он только закончил снимать [ «Владелица» («The Proprietor»)], и строили обширные планы относительно съемок где-то на Итальянской Ривьере, если власти Кот-Д'Азура[196] – излюбленного места Пикассо в жизни – решат судебные вопросы. Чтобы сгладить юридические проблемы, закрытые пляжи и виллы на Йерских островах и на полуострове Жьен были заявлены как общественные места, и первые любовные сцены снимались с честной исторической точностью в Ле Лаванду и изображались символически.

Ободрившись выживанием после «Никсона», Хопкинс, однако, имел небольшие трудности с энтузиазмом, требуемым для Пикассо Джабвалы. Позже он предложит миниатюрный эскиз анализа Пикассо: «Он был, очевидно, сложным, эгоистичным человеком и, вероятно, также великодушным», но было ясно, что они с Айвори видели ключом ко всему энергию. Хопкинс признается Квентину Фолку, что изучал фильм Клузо, позаимствовав оттуда маньеризм, затем работал как «минималист», чтобы создать персонаж. Доказательства тому следующие: шаг за шагом киношный Пикассо Клузо двигается так же, как в версии Хопкинса, но это только отправная точка. В дальнейшем появляется человеческая энергетика, которая с

самого начала обнаруживается, когда в компании угрюмого технического секретаря Сабартеса он флиртует с Франсуазой в парижском кафе, и до последнего, когда он взрывается в ярости из-за ее упрямого отъезда. Там, где под режиссурой Стоуна Никсон был готов интериоризировать, предлагая окно как выход из депрессии, этот Пикассо был весь сплошное движение, будучи щедрым на жесты даже в моменты раздумий. И это в условиях развития карьеры было важным, поскольку раньше, как подметил Питер Бэкворт, подача Хопкинса «касалась главным образом того, что происходит в душе. По существу, то, что мы видели сейчас, было большой экспансивностью, природа которой, в чем я не сомневаюсь, крылась в уверенности после всемирного признания. Все же требуется колоссальная сила, чтобы играть с таким неистовством».

Примечательно также, что в «Прожить жизнь с Пикассо» актеру было комфортно изображать секс-символ. Жизнь Пикассо кишела сексуальными отношениями, и фильм мельком приоткрывает несколько из них. К приходу на площадку новенькой, Наташи МакЭлхоун в роли Жило, Джулианна Мур играла роль замученной Доры Маар – женщины, от которой Пикассо ушел к Жило; Сюзанна Харкер играла Мари-Терез, Джейн Лапотэр играла безумную первую жену Ольгу, а Дайан Венора – внушающую уважение Жаклин Рок, на которой Пикассо женился после того, как ушла Жило.

Лавируя среди этих сильных женщин, Пикассо Хопкинса выходил то нежным, то жестким, то по-детски непосредственным и шедевральным. Лучшей из всех сцен была та, которая, наверное, реалистичнее всего иллюстрирует манеру Пикассо обходиться с женщинами, и, вероятно, также по ней можно узреть проявление домашнего Энтони Хопкинса – это стычка в студии между Жило и Дорой. Пикассо в это время стоит на лестнице, занимаясь стенной росписью, когда женщины спорят о том, кто из них главней, затем начинают драться. В ответ на это Пикассо-Хопкинс усмехнулся, пожал плечами и продолжил работать. Позже Хопкинс сказал, что «солидарен» с жесткостью художника: «Актер должен быть довольно безжалостным, очень жестким, очень сильным. И, возможно, с годами я стал жестче и сильнее. Пожалуй, теперь я не разбрасываюсь временем».

Многим, кто его знал, виделось явное переопределение личности – помимо случайной демонстрации силы – в изображении сексуальной самоуверенности. «Мощная энергетика и неослабевающая сексуальность явились желанным утешением [для Хопкинса]», – писала «Vanity Fair», цититируя противоречащего себе рыцаря дорог, утверждающего: «Америка

видит меня в сдержанных ролях. Но я совершенно не такой в реальной жизни».

Ни «Никсон», ни «Пикассо» не собрали больших кассовых сборов, что Хопкинс, вероятно, предчувствовал, когда вскоре после завершения «Пикассо» подписывался на участие в обычном триллере от студии «Fox» «На грани» («The Edge»), съемки которого будут проходить в Канаде, с Алеком Болдуином и актрисой и моделью Эль Макферсон. Первоначально в проекте планировалось задействовать Роберта Де Ниро. Продюсер Арт Линсон и режиссер Ли Тамахори ухватились за шанс поработать с Хопкинсом, как только его агент подкинул им такую идею.

После предварительных чтений с актерами в Нью-Йорке Хопкинс поехал в Калгари, чтобы приступить к съемкам на второй неделе августа 1996 года, и тут же начал расклеиваться. Последние 12 месяцев, несомненно, сложились в еще один замечательный год. Мало того что он наконец заслуженно получал главные звездные роли в голливудских блокбастерах, так еще, как выяснилось, он официально расторг брак с Дженни Линтон. Из-за значительного времени, проведенного во Франции на съемках, его спутницей стала 45-летняя Джойс Ингаллс, бывшая модель из Калифорнии, некогда мисс «General Tire»[197], которая появилась в торговом каталоге «Sears»[198] и в эпизодической роли в сериале «Старски и Хатч» («Starsky and Hutch»).

В середине семидесятых Ингаллс начинала нестабильную кинокарьеру, пиком которой стала небольшая роль в фильме «Адская кухня» («Paradise Alley») рядом со Сильвестром Сталлоне, с которым у нее был роман. На протяжении нескольких месяцев они с Хопкинсом были во всех отношениях парой, но, по словам Дженни, долгое время остававшейся в неведении, роман закончился к тому моменту, как в феврале объявили номинантов на «Оскар». Судя по слухам, Ингаллс проживала в семейном доме на Пасифик Палисайдс. Только несколькими неделями ранее таблоиды ссылались на преданную любовь Хопкинса к новой пассии: «Думаю, сейчас настало время действительно начать жить. Я хочу сделать это с Джойс. Она вернула мне мою страсть и силы, которых мне так не хватало последние годы». Тем не менее Дженни рассказала, что Хопкинс позвонил ей с предложением сопроводить его на «Оскар», где его снова номинировали как «Лучшего актера» за «Никсона». Не было никаких извинений, никаких объяснений. Суть предложения сводилась к тому, что они «зарывают прошлое» и «возвращаются к нормальной жизни»; долготерпимая Дженни, как всегда, была готова принять

оливковую ветвь.

«Никсон» не взял «Оскара» (Хопкинс проиграл Николасу Кейджу за фильм «Покидая Лас-Вегас» («Leaving Las Vegas»)), а к лету заботы Хопкинса адресовались его здоровью. Из-за скачкообразных диет, вечной сутулости, требуемой для «Никсона», и эмоционального напряжения из-за романа с Ингаллс, охарактеризованного прессой как просто-напросто неприглядное веселое времяпрепровождение (Ингаллс, как сообщалось, питала слабость к уэльсцам, а также имела роман с Томом Джонсом), здоровью Хопкинса был нанесен тяжелый урон. К тому моменту, когда он присоединился к месту съемок фильма «На грани», в Скалистых горах[199], как рассказывал сам Хопкинс, он чувствовал себя развалиной, едва ли не подсев на обезболивающие из-за постоянной, изнуряющей боли в спине. Перспектива предстоящих восьми недель съемок страшила его. В отличие от других фильмов с его участием, спортивность, прописанная для фильма «На грани», была запредельной: предусматривалась необходимость погружения в воду в потерпевшем крушение и затонувшем самолете, драка с живым бурым медведем (тот же самый медведь, который ненадолго появился как «актер» в «Легендах осени») и пересечение склонов Скалистых гор Калгари бегом по пустыням Аляски. Сюжет уважаемого драматурга Дэвида Мамета повествовал историю интеллектуального бизнесмена-миллиардера Чарльза Морса, который подозревал свою жену Микки (Эль Макферсон) в измене с модным фотографом, в исполнении Алека Болдуина. Мужчины неожиданно сталкиваются вместе, когда легкий самолет терпит крушение в дикой местности, вынуждая их забыть о взаимной неприязни и объединить усилия, чтобы выжить. Сюжетная линия – первоначально проданная писателем Линсону как «Книжный червь» («The Bookworm») – тяготела к обычной киношке, хотя Хопкинс не делал никаких извинений на этот счет.

С первого же дня все поняли, что у Хопкинса проблемы. Среди самых первых сцен, снимаемых 20 августа, были сцены с последствиями крушения самолета, после которого Хопкинс и Болдуин оказались вынуждены находиться в озере, с температурой воды, пограничной с нулевой, несколько часов подряд. На обоих были надеты гидрокостюмы, но Хопкинс явно испытывал недомогание. Болдуин, будучи хорошим пловцом, перенес сцены отлично, чего не скажешь о Хопкинсе. «Я же предупреждал, что мы не на пикник идем, – вспоминал новозеландец Тамахори. – Мы не собирались снимать на фоне Большой медведицы. Правда в том, что единственным способом добиться правдоподобности было перенести все происходящее в

место, которое действительно необычайное и создаст впечатление, что Энтони и Алек находятся на краю земли».

В конце дня Хопкинса отвезли для обследования в клинику в Кэнморе[200], а следующий день сделали выходным. Пресс-атташе съемочной группы Ли Энн Малдун заверила СМИ, что визит к доктору носил профилактический характер, а предстоящий приезд Дженни из Лондона был не чем иным, как запланированной поездкой. Хопкинсу было необходимо «проверить свои внутренние органы», – сказала Малдун, и медицинское заключение было хорошим. «Мистер Хопкинс задействован практически в каждой сцене этого фильма, поэтому мы не можем работать, „обходя“ его. Это было решение продюсерской компании, чтобы его осмотрел доктор. Он британец, а значит, он до мозга костей стойкий солдатик, и не стоит ожидать от него изнеженности или желания бить тревогу». Через 48 часов Хопкинс вернулся на съемки сцены с костром в лесах Кэнмора, как будто бы здоровый.

Но Хопкинс знал, что надолго его не хватит. Он рассказал местному проводнику Брю Миллеру, что получил травму во время тренировки. В клинике сначала сказали, что он просто переутомился. Но он хромал. Он не мог держать шею прямо. Он сказал, что лихорадочно тренировался, чтобы сбросить вес, и полноценно не разогрелся, и что в спине что-то защемило. Ему сделали все необходимое: массажи и вообще все, что только можно, но он был бледным и медлительным, как старый дед. Тамахори продолжал кричать на него, чтобы он взбодрился. «Ты выглядишь, как старик!» – вопил он. Но у Хопкинса просто не было сил.

Он держался четыре недели, испытывая «покалывающую, ноющую боль». Затем, в середине сентября, начались самые настоящие неудачи. Сцена, где Морс пытается сбежать от преследования медведя, удирая по бревну, переброшенному через реку, в любом случае выглядела рискованной. О каскадере не могло идти речи, поскольку нужен был крупный план. В сцене медведь хватает конец бревна и начинает вертеть его, выбивая его из-под ног Морса и вынуждая того бороться за свою жизнь. «Вес моего тела вытягивал поврежденный позвоночный диск, – сказал Хопкинс, – и порой я думал, что упаду в обморок из-за боли». На следующий день Хопкинс потряс Тамахори тем, что не появился вообще.

Втайне ото всех он отправился на обследование в Футхиллский госпиталь в Калгари и проконсультировался с нейрохирургом Джэком Креком, где ему назначили микрохирургическую операцию по удалению трех частичек

сломанной кости в шее. Тамахори, будучи в шоке, приостановил съемки на три дня и, как он сказал позже, «с глубоким почтением» отнесся к здоровому чувству самосохранения Хопкинса. Брю Миллер вспоминает: «Пару дней складывалось такое впечатление, что фильму конец. Никто не знал, что произошло с Хопкинсом, и каждый предполагал самое худшее». «Он слетел с катушек, – сказал кто-то. – У него были проблемы с выпивкой, и теперь он слинял». Режиссер лишился дара речи. Но из-за скорого восстановления Хопкинса после операции и его последующего возвращения к форме все быстро вернулось на свои места. Его самым большим беспокойством, как сказал позже Тамахори, был колоссальный личный риск Хопкинса, на который он шел, соглашаясь на операцию, поскольку страховка фильма не покрывала ее, и потенциальные денежные обязательства, помимо здоровья, могли оказаться пагубными.

Важным моментом было свидетельство сосредоточенности Хопкинса в решительный момент. Так же быстро, как он вернулся в свет софитов – буквально через неделю после операции, – он снова висел на телефоне с представителем агентства «ICM» Эдом Лимато, обсуждая предлагаемые сценарии. «Никсон» все еще неуверенно шел в прокате, а нашумевший «Прожить жизнь с Пикассо» готовился к премьере. Их вместе взятый резонансный эффект, наряду с новой стратегией держаться ближе к мейнстриму, как он надеялся, привлечет внимание самых крупных студийных игроков. Подавленный из-за фиаско с Ингаллс и публикаций в британской прессе (когда «Sunday Telegraph» объявил его «дешевой копией Бёртона», который «никогда в действительности, кажется, не являлся важной составляющей для его фильмов»), теперь он с истинной радостью игнорировал противников, принимая предложения от Стивена Спилберга, а также студии «MGM» для легендарных серий фильмов про Бонда. Предложение с Бондом – сыграть злодея Эллиота Карвера в картине «Завтра не умрет никогда» («Tomorrow Never Dies») Роджера Споттисвуда – выглядело заманчивым; предыдущий Бонд «Золотой глаз» («Goldeneye») стал первым в серии с Пирсом Броснаном в главной роли и самым успешным в финансовом отношении на тот момент, с прибылью более чем в $330 000 000. Но поскольку сценария еще не было, Хопкинс дал отсрочку в пользу другого актуального предложения, на сей раз от киностудий «TriStar» и «Amblin partnership» под управлением продюсера Дэвида Фостера – сыграть любимца субботних утренних спектаклей Зорро.

Новое перевоплощение «Зорро» началось пятью годами ранее, когда Спилберг, известный поклонник всех хулиганских вариаций

на киноэкране, приобрел права на серию «Зорро» («Zorro»), популярную с тех пор, как Дуглас Фэрбенкс определил концепцию хита 1920-го года, срежиссированную Фредом Нибло для «United Artists». История об избалованном дворянине доне Диего Веге в Калифорнии XIX века, первоначально написанная Джонстоном МакКалли как газетный роман в нескольких частях, регулярно переделывалась: наиболее знаменита версия «Disney» в телесериале в конце пятидесятых. Но Спилберг планировал приостановить выход «Индианы Джонса» («Indiana Jones») и, чтобы разработать фильм, подключил несколько партнеров, среди которых был дерзновенный Роберт Родригес, чья переработка его безбюджетной картины про бандитскую возню «Музыкант» («El mariachi») в главный хит «Отчаянный» («Desperado») считается магическим чудом в отрасли кино. Родригес однако не смог найти продуктивный курс со Спилбергом, который снова забросил свой невод, обратившись к Дэвиду Фостеру, в данный момент являющемуся партнером режиссера «Золотого глаза» Мартина Кэмпбелла. Поскольку Спилберг решил выступать лишь продюсером «Зорро», подключение к проекту Кэмпбелла выглядело привлекательным. У Кэмпбелла был талант к режиссуре колоритных боевиков – например, он добился совершенства в культовом телесериале «Профессионалы» («The Professionals») и так же, как и Хопкинс, страстно любил расширять свою аудиторию. Фостер и Кэмпбелл работали над вестерном, когда им позвонил Спилберг, но к счастью, они перестроили свой график.

Первоначально, сказал Хопкинс, он поведал Фостеру, что предложенная роль показалась ему абсурдной. «Мне уже было под шестьдесят, я с нетерпением ожидал пенсии по возрасту. О чем они думали?» Но лежащая на столе роль в сценарии, который понравился Спилбергу, была тенью Зорро – не возмужалый молодец, а стареющий фехтовальщик и защитник справедливости, чьей последней миссией в жизни становится идея передать свою мантию новичку. Традиционно исполняемый европеизированными американцами вроде Фэрбенкса и Тайрона Пауэра, этот новый Зорро будет наконец латиноамериканцем – 36-летний уроженец Испании Антонио Бандерас также займет место на афише как Зорро.

Хопкинс открыто сказал, что воспринимал фильм как «два часа поедания попкорна», но не разочаровался в литературной добротности и качественной оценке съемки, на которую он подписался. К примеру, фильм «На грани» умело удовлетворил критиков. Выпущенный в сентябре 1997 года, спустя всего несколько месяцев по завершении «Маски Зорро» («The Mask of

Zorro»), он удивил многих, и не только очень успешными кассовыми сборами ($34 000 000 прибыли против скромных вложенных $7 700 000), но также впечатляющими драматическими тонкостями. Когда проект только начался, говорит Арт Линсон, Дэвид Мамет имел несложное представление о нем: «Просто два парня хотят прибить друг друга». Но противостоя беллетристике, Мамет, Тамахори, Хопкинс и Болдуин вложили большие усилия в подтекст, выжимая каждую каплю из возможностей фильма на дикой природе с двумя действующими лицами, что, как предвидел Болдуин, должно было с легкостью заиграть на живописных пейзажах. В руках Хопкинса и Болдуина «На грани» стал глубокомысленным экзистенциальным исследованием, где общечеловеческие ценности – мировоззрение и расчетливость персонажа Хопкинса в сравнении с импульсивностью и брутальностью героя Болдуина – тягаются с невозмутимостью природы.

В «Маске Зорро» опять же не осталось камня на камне. Три сценариста работали над сценарием при содействии Спилберга, и, к огромном восторгу Хопкинса, Мартин Кэмпбелл проявлялся как режиссер, который трудится над деталями еще во время подготовки к съемкам. Много прений ожидалось о предшественниках Зорро, о заимствованиях, сделанных Джонстоном МакКалли из «Алого первоцвета» («The Scarlet Pimpernel»), и о сюжетных вариациях, которые должны отвести в сторону от своеобразной однобокости Эррола Флинна, которая была раньше. «Наконец, было решено сломать шаблон традиционного Зорро, – сказал Мартин Кэмпбелл. – Ту историю ставили уже слишком много раз. Вместо этого мы взяли за основу модель отношений между молодым королем Артуром и Мерлином, который вводит его в курс дела. Полагаю, мы добивались своего рода глубины».

Хопкинс считал, что его долг – сыграть галантную роль, даже если это будет лишь винтажная версия. Ободряющие предчувствия появились еще на съемках картины «На грани». В сценарии Кэмпбелла старший Зорро будет искусно владеть плетью и прекрасно фехтовать, согласно легенде (хотя для плети была прописана только одна маленькая сцена в начале фильма). В картине «На грани», до того как замаячил «Зорро», каскадер Хопкинса Алекс Грин коротал свободное время, упражняясь в трюках с плетью, и даже подарил плеть актеру по окончании съемок. По личной просьбе Хопкинса Грина пригласили в «Зорро» в качестве тренера по плети, а также позвали знаменитого Боба Андерсона – бывшего олимпийского тренера по фехтованию,

назначенного обучить опасным приемам фехтования.

Единственной проблемой было здоровье Хопкинса. Он встречался на протяжении трех месяцев с Андерсоном для занятий фехтованием, параметры благополучных съемок все равно были заранее спланированы. «Я больше не делаю все эти штучки-дрючки, потому что травмировал себе спину слишком много раз, – сказал Хопкинс. – И еще я не очень люблю лошадей. Посмотрите, что случилось с моим другом, бедным Крисом Ривом, когда он упал с лошади. Так что никаких больше трюков, никаких лошадей. Конечно, я знал, что пара этих „Но-но!“ действительно предусматривалась сюжетом „Зорро“. Но все должно быть разумно. Алекс Грин выполнял всю грязную работу, и кое-кто еще делал опасные дуэли. Я честно стою в стойке, учу слова и иду к своей цели. За это студия и платит: чтобы я оставался в живых».

«Зорро» снимался с января по май в ужаснейшей жаре на киностудии «Churubusco Studios» в Мехико, а затем в пустыне в Тласкала[201]. В фильме «На грани» Хопкинс особенно наслаждался обществом Алека Болдуина, актера, которого он охарактеризовал как «чудесного, прекрасного человека, с потрясающим количеством изумительных идей в голове». «Зорро» предвещал абсолютно противоположное касательно актеров. Если «На грани» был довольно задушевным фильмом, то «Зорро» переполняли персонажи, огромное количество которых имело сцены бок о бок с двумя Зорро. Но все оказалось не так плохо: играть приходилось рядом с приветливым Бандерасом и другой уэльской актрисой Кэтрин Зетой-Джонс, исполняющей роль дочери Хопкинса, с которой актер был уже знаком и к которой хорошо относился.

Но лучшим в плане общения стало знакомство со Спилбергом. С самых первых дней репетиций Уолтер Паркс, ответственный исполнитель студии «Amblin» (продюсерской компании Спилберга), отозвал Хопкинса в сторонку и предложил ему главную роль в имеющейся режиссерской задумке – этюде о рабстве XIX века, «Амистад» («Amistad»). Паркс быстро организовал встречу со Спилбергом, еще до начала съемок «Зорро», и на радость Хопкинсу ему предложили роль президента Джона Куинси Адамса[202].

«Актуальная проблема заключалась в том, как драться на крыше, – говорил Хопкинс. – Какое это удовольствие быть приглашенным Стивеном Спилбергом, потому что он по праву самый великий из ныне живущих выдумщиков в кино. Но мне пришлось потрудиться в Мехико, поскольку это было тяжко». С согласия Мартина Кэмпбелла, Спилберг договорился перевезти

Хопкинса и его привычного гримера Крисси Беверидж на три дня на киностудию «Universal Studios», где снимался «Амистад»; затем, позже, в Уотерфорд, Коннектикут, где был воссоздан точный макет Верховного суда США во временном киносъемочном павильоне, для финальных сцен фильма.

«Маска Зорро», без всяких сомнений, задумывалась с тем, чтобы очаровать Хопкинсом массовую, платежеспособную молодежную аудиторию (что собственно и произошло), а «Амистад», гениально задуманная, но в конечном счете громоздкая историческая кадриль, обеспечила один из самых лучших больших показов по телевидению. Первоначально задуманный черной актрисой и хореографом Дебби Аллен в середине восьмидесятых и основанный на современных очерках и публицистике о похищении рабами транспортного судна «La Amistad» по пути в Америку в 1839 году, проект терпел неудачи с несколькими продюсерами до тех пор, пока по следам «Списка Шиндлера» («Schindlers List») Спилберг не нашел полноценный механизм реализации.

Аллен призналась, что рада и взволнована: «Политическая обстановка была благоприятной. Стивен набрался храбрости, чтобы выразиться в „Списке Шиндлера“ и сказать: „Да, мы обращаем внимание на эту несправедливость в нашей истории, но мы не обращаем на нее должного внимания“. „Амистад“ был такой же прорехой, такой же необходимостью». Сценарий Дэвида Францони, с инструктажем Аллен и Спилберга был ни много ни мало грандиозным, гнувшимся под тяжестью более двухсот страниц материалом, с диалогами, восстанием под предводительством Синке, затем предательством команды, которая заявила, что они ведут «La Amistad» в Африку, когда на самом деле направлялись в порт Восточного побережья, где корабль и угонщики были арестованы. Действие сводится к двум людям, политико-юридическим разборкам, когда действующий президент Мартин Ван Бюрен (своенравный сторонник рабства, стремящийся усмирить Юг) решает видеть повешенными Синке и его приверженцев, побуждая Адамса, ушедшего на пенсию от адвокатской практики, но серьезно относящегося к правам человека, драться по африканскому делу в Верховном суде.

Перехлесты контрастов в характере, стиле игры и интеллект к настоящему моменту стали для Хопкинса второй натурой. В Мехико он был старым Эрролом Флинном, немного приукрашенным и экзотичным, с переменным успехом приближающимся почти к фарсовым комическим моментам; в Коннектикуте, проповедуя моральные и правовые права африканцев, он был властным человеком с бледным лицом, с

бородой. Про ораторский кульминационный момент, который будет беспрерывно длиться 12 минут экранного времени, Хопкинс заявил, что он пошел в номер гостиницы и прочел текст «реально сотни раз и впитал в себя все малейшие детали, а потом просто сыграл». Актеру Джимону Хонсу, уроженцу Бенина, исполняющему роль Синке, Хопкинс поведал свою теорию успешной игры. «Хопкинс просто сказал мне забыть все, чему меня учили, выкинуть все из головы и просто выйти на съемочную площадку и „быть“ Синке. Он был очень убедителен».

Речь Джона Куинси Адамса о свободе и правах пленила самого Спилберга («Я просто растаял. Я как будто вернулся в прошлое. Он способен на это, только великие актеры способны») и стала сильной, искупающей ролью затянувшегося и чересчур серьезного «Амистада», принеся Хопкинсу еще одну номинацию Американской киноакадемии. Но если его печать величия говорит об актерской жажде к умственным разминкам, то решения, которые он принимал, консультируясь с агентом и Дженни, указывали на непрерывное стремление заработать денег. Были и такие, как Саймон Уорд, которые считали, что актер не может быть сверхзагруженным: «Навык – это разносторонность. Традиция восходит к грекам. Ты должен поведать историю. Если у тебя есть время – нет причин, почему бы этого не сделать. Тони был везунчиком». О чем, разумеется, Хопкинс знал, хотя его манерой (выдержанной на протяжении стольких лет в борьбе с прессой и после анализа рисков ее врожденного цинизма) было переоценивать скромность. «„Зорро“, вероятно, мой последний шанс сняться в большом, зрелом международном хите», – так начиналась основная часть интервью; хотя факты говорили об обратном. В действительности, во время съемок «На грани», с учетом споров о «Никсоне» и «Пикассо», так же как и его исчисляемого наследия, наконец посыпались предложения, среди которых было два популярных тяжеловеса: одно от уважаемого Мартина Бреста (из «Запаха женщины» («Scent of a Woman»)) и студии «Universal», а другое от «Touchstone» под режиссурой Джона Тартелтауба. Хопкинс поначалу сказал своему агенту, что может принять только одно предложение, что его здоровье садится и что он изнурен после идущих друг за другом фильмов «Никсон» и «Пикассо», а потом трудного «На грани». Лучшим из двух, по первому прочтению, стал фильм «Знакомьтесь, Джо Блэк» («Meet Joe Black») Бреста – переделка пьесы 1920 года Альберто Каселлы и фильма тридцатых, в главной роли с Фредриком Марчем – о бизнесмене, который встречается с персонифицированной Смертью. Еще одним положительным моментом стало участие в проекте Брэда Питта, с которым

Хопкинс подружился в «Легендах» и которому доверял. Он сообщил агенту, что принимает предложение Бреста, а потом получил еще один звонок по телефону. «Мой агент сказал, что я могу взять оба. Что фильму Тартелтауба „Инстинкт“ („Instinct“) потребуется еще немного времени на предварительную подготовку. Графики не совпадали, и все должно получиться. Так что я согласился».

Следует напомнить, что, когда Хопкинс взялся за эти фильмы, картин «Никсон» или «Пикассо» еще не видели, а его самый большой последний источник доходов, «Легенды осени», был два года назад. В данном контексте «Знакомьтесь, Джо Блэк» и «Инстинкт» были подозрительно похожи на спасительный балласт, который мог бы обеспечить дальнейшую популярность. Проблема, характерная для работы в такой манере, заключалась в контрпродуктивности. Принцип никогда не отказывать большим шишкам не только подразумевал нетипичную нехватку драматической проницательности, но и порождал вероятность быстрой последовательности резонансных осечек. И это дело случая.

Разные режиссеры ориентируются на разные правила кино. Оливер Стоун, как и Скорсезе, известны своей одержимостью актерским исполнением, Спилберг «ритмом» истории, а Брест был, как утверждают, типом режиссера, которого Хопкинс больше всего боялся: придирчивый администратор, который работает кропотливо, с черепашьей скоростью корректируя содержимое в сцене или мелкие огрехи в исполнении. Хопкинс начал хорошо, присоединившись к производству в конце июня в Нью-Йорке, предварительно взяв небольшие выходные, чтобы прокатиться в одиночестве и проветриться после «Амистада» и «Зорро». Опять же, умственное напряжение было колоссальным. После пота и грязи в Мексике мир Билла Пэрриша, медиамагната в основе фильма «Знакомьтесь, Джо Блэк», был изяществом сам по себе. Помимо этого, интенция фильма сводилась все к той же неуловимой философской сфере, как недавний, отмеченный наградами фильм Бреста «Запах женщины». Хопкинс должен был бить тревогу. Постановка истории Митчеллом Лейзеном «Смерть берет выходной» («Death Takes a Holiday») в 1934 году была продолжительностью 78 минут. Сценарий Бреста – продукт нескольких лет работы не менее чем четырех сценаристов – был таким же тучным, как и «Амистад»: конечный результат фильма охватывал почти три часа, что более чем в два раза дольше, чем фильм Лейзена.

Хопкинсу было приятно снова вернуться в Нью-Йорк, нравилось снова работать с Питтом («У него отличное чувство

юмора, он очень легок в общении. Уверен, что он серьезно относится ко всему… но он очень дружелюбный, отзывчивый, бескорыстный, он ни капельки не изменился»). Также его очень впечатлила глубина, с которой режиссер и сценаристы продумали его персонаж.

По сюжету, Пэрриш – вдовец с двумя дочерями, одна из которых, Сьюзан, ищет свою любовь. Пэрриш ломает голову над собственным одиночеством и нависшим слиянием корпораций, которое может ослабить его гордую, собственноручно созданную им империю. Но приходит час его смерти, и Смерть, услышав его переживания о счастье дочери, входит в тело Джо Блэка и заключает с героем сделку: Смерть отпустит Пэрришу больше времени – взамен на возможность пожить какое-то время в теле Блэка, а Пэрриш при этом должен выступить проводником Смерти в мире людей. Неожиданный поворот в том, что Блэк, роль которого исполнил Питт, влюбляется в Сьюзан.

Один из сценаристов, Кевин Уэйд, емко выразил стремление к хопкинсовскому Пэрришу: «Мы хотели создать другой уровень противостояния, с которым сталкивается Пэрриш. Мы определили его как человека, который построил свой бизнес, – дорогое сердцу отражение его собственных убеждений и пристрастий, и когда этому наследию угрожают, он оказывается на самых жестких переговорах в своей жизни. Его желание сохранить свое наследие и действительность, что его приговором занят Джо Блэк, становятся важной темой последующего изучения и обозначения их отношений».

Хопкинс быстро вошел в курс дела и, как Питт, который с похвалой отзывался о «грамотном диалоге и изящных беседах в гостиной», извлекал выгоду из подтекста. По его словам, у него была личная заинтересованность в материале, который его зажег: «Мой отец был убежденным атеистом. В последние дни его жизни он рассказывал, что видел своего отца и друзей, которые умерли много лет назад. Решающий довод, который, как оказалось, изменил его верования, появился, когда он заметил, что не знает, что он сделал такого неправильного в своей жизни для Господа, что причиняет Ему столько боли. Это единственное доказательство, которое мне когда-либо было нужно, чтобы понять, что за этой жизнью стоит что-то еще».

Но по словам всех, кто посещал изумительный комплекс декораций, построенный за грандиозные суммы в реконструированном оружейном складе Национальной гвардии в Бруклине, было сложно не отвлечься на убранства фильма. Всегда внимательный к деталям, Брест пригласил дизайнера Ферретти, с которым сотрудничал Федерико Феллини, чтобы построить дом

Пэрриша. Ферретти с гордостью заявляет:

«Мы с Марти обговорили очень тщательно каждый аспект декораций. До начала работ мы обошли все пентхаусы, которые только есть в Нью-Йорке, побывав в многоквартирном особняке „Cartier“ и доме леди Фэрфакс в отеле „Pierre Hotel“. Мы даже ходили смотреть апартаменты Дональда Трампа в Башню Трампа[203]. Прелесть работы с Марти заключалась в том, что он дал мне полную свободу действий, и я делал все, что считал нужным. Он настолько мне доверял, что, когда я стал строить декорации и сказал ему, что мне нужно использовать натуральные материалы, а то декорации могут выглядеть бутафорскими, он согласился и дал мне карт-бланш».

Резуальтат оказался потрясающим: строение первого и второго этажей апартаментов Пэрриша на Пятой авеню занимало примерно 46 на 82 метра и на 24 метра в высоту тренировочного зала оружейного склада (общая площадь декораций больше, чем футбольное поле); позже был построен полноценный, полноразмерный, подогреваемый подвал для бассейна, затем производство переместилось к семинарии «в стиле французского павильона» в заливе Наррагансет, рядом с городом Провиденс, Род-Айленд, когда-то бывшем владении сенатора Нельсона Олдрича, где, несмотря на существующий роскошный «версальский» облик, сады были переформированы, а от мезонина к морю построены огромные резные лестницы. «Эммануэль Любецки, кинематографист, и Марти хотели добиться теплой, романтической, эмоциональной атмосферы, – сказал Ферретти, – что и получилось после того, как оба, Питт и Хопкинс, высказались о своей вере в фильм, который, по словам Хопкинса, основывался „на прелестной романтике“». В итоге ни о романтике, ни о глубокой интеллектуальности не могло идти и речи, учитывая затраты на меблировку и стиль съемки режиссера. Никто поначалу не жаловался, когда почти сразу стали отставать от графика. Только позже Хопкинс выразил недовольство режиссеру Джули Теймор, с которой вскоре будет работать, по поводу невыносимого перфекционизма Бреста.

В отличие от Декстера или других мерзавцев из прошлого опыта Хопкинса, Брест, судя по всему, грешил не ядреным тиранством, а хронической рассеянностью. Как говорит Хопкинс, у него остались, в общем-то, хорошие впечатления о работе: «Нас было всего шесть [главных актеров], что мало для такого большого коммерческого проекта, но это было здорово». Однако один посетитель съемочной площадки обнаружил там «людей в плохом настроении, раздражительных, молчаливых… а мистер Хопкинс был очень растерянный. У него своя манера злиться. Его

присутствие очень весомо, как и многих больших актеров. И он может послать вас лишь движением плеча. Он был настолько раздражен, что большую часть времени его плечи только и делали, что дергались».

По словам Хопкинса, он был «озадачен» потребностью Бреста постоянно все переснимать, самый наглядный случай – это последовательность съемки вечеринки на Рой-Айленде, которая заняла шесть недель, одна из которых была посвящена исключительно показу фейерверков, которым наслаждались 600 человек из массовки, 100 самых заметных, для которых Од Бронсон-Хауард и Дэвид Робинсон специально разработали костюмы. «Марти действительно не торопится, когда дело касается костюмов, – рассказала Бронсон-Хауард. – Думаю, он внимательно разглядел каждого без исключения человека из массовки, по крайней мере, один раз точно…»

Присутствие Хопкинса на съемках в фильме насчитывало четыре месяца, и, когда съемки закончились 12 ноября, он был в бешенстве из-за превышения условленного срока и, конечно, из-за упущенной возможности. Часть гнева, как многие полагают, адресовалась ему самому, потому что речь шла не столько о переработке сюжетной линии, которая под конец уже раздражала, сколько о ее сути. С самого первого просмотра предварительного материала фильма он, должно быть, увидел то, что заметили проницательные критики, такие как Ричард Шикель из журнала «Time», что «Джо Блэк» – это нелогичная история. Смерть в виде Джо Блэка торгуется с Пэрришем, якобы чтобы узнать больше о жизни. «Но, – писал Шикель, – кто может больше знать о жизни, как не тот, кто смотрит нам в глаза в наши последние мгновения? В любом случае, они отправили ее стучать не в ту дверь. Что могут люди, такие привилегированные, как Пэрриш и его семья – по крайней мере, коими они представлены в „Знакомьтесь, Джо Блэк“, – знать о жизни? По большей части мы наблюдаем, как они одеты с иголочки, едят искусно приготовленные яства и наслаждаются жизнью либо в пентхаусе на Манхэттене, где молятся о том, чтобы бассейн не дал течь и не погубил первые издания книг в библиотеке, либо в прибрежном особняке, где вертолетная площадка прекрасно сочетается с пейзажем. Ни в одном из этих мест нет никакой злости, боли или паники, да и безудержного хохота тоже. Есть только ворчливое недовольство избранных…»

Своего рода передышка наступила на Рождество, когда «Амистад» и «Зорро» шли в прокате кинотеатров, а активность Хопкинса была направлена на грандиозное празднование дня рождения – его шестидесятилетия, – организованное Дженни в

его любимом лондонском ресторане, в канун Нового года. Его возвращение домой радостно встречали лично Мик Джаггер, лорд Сноудон и уйма лондонских актеров театра, хотя Джоди Фостер, также приглашенная, так и не появилась. Коллега из эпохи «Национального театра», которого не пригласили, считал, что передышка – все передышки – были и будут всегда временными. «Я встречался с ним. Он был очень важный, такой холеный, чем, собственно, и одаривает лосанджелессовское солнце. Но он говорил, уставившись в пол. Не думаю, что дело в „голливудскости“. Полагаю, у него было двойственное отношение к „Зорро“ и ко всему прочему, потому что это обычные фильмы, и он понимал это. Я пожелал ему всего наилучшего, а он, похоже, хотел поскорее от меня избавиться, потому что – прямо как в старые добрые времена – он действительно мечтал вылезти из собственной шкуры».

В январе Хопкинс уже был во Флориде и вовсю молча закипал, будучи готовым спустить пар на эксцентрично сплавленную драму Тартелтауба «Инстинкт» – высококачественный фильм странного происхождения, охарактеризованый одним критиком как слияние «Гориллы в тумане» («Gorillas in the Mist») и «Пролетая над гнездом кукушки» («One Flew Over the Cuckoos Nest»). Первоначальный выбор киностудии пал на Шона Коннери, но Хопкинс не жаловался. И опять словно бальзам на душу в амбициозных устремлениях в работе – бесспорно, психологическое и социологическое испытание – на этот раз в неприкрытой разборчивости режиссера. На первый взгляд сюжет выглядел так же невероятно, как и фильм Бреста. Хопкинс играл Итана Пауэлла – приматолога, который оставил свою семью и ушел в горы Руанды, чтобы изучать горилл. Раздраженный непрошеными гостями, он убивает двух егерей и попадает в тюрьму на семь лет, в течение которых отказывается разговаривать. Перед возвращением на родину к Пауэллу направляют молодого проницательного психиатра, доктора Колдера, в исполнении Кьюбы Гудинга-младшего, который проводит его через долгие воспоминания, пережитые им, и попутно становится частью глубоких отношений учитель – ученик, которые сосредоточены вокруг размышлений о человеческой добропорядочности.

Настоящая уловка крылась не в сюжетной линии, а скорее в том, как будет подана история фильма. Судя по вступительным титрам, «Инстинкт» был вдохновлен романом Дэниела Куинна под названием «Измаил» («Ishmael»). Ключевой сюжет «Измаила», темпераментный философский разговор, был передан в форме телепатической беседы между учителем, Измаилом, который

оказывается гориллой, и студентом и опирался на модели платоновской «Республики». За этот роман в 1992 году Куинн получил самую большую награду в области литературы за всю историю – полмиллиона долларов, которые вручал ему Тед Тёрнер, приобретший затем права на его экранизацию. В последующие годы Куинн пытался убедить Тёрнера снять фильм, но ему это никак не удавалось. Тогда Куинн решил, что история совершенно не киношная, и чуть ли не отказался от нее, хотя продолжил диалоги между учителем и учеником в последующих книгах и на лекциях по всему миру. Затем, к его большому огорчению, киностудия «Touchstone» начала работать над фильмом по его книге.

Куинн вспоминал: «В особенности два продюсера хотели снять фильм по „Измаилу“. Это Барбара Бойл и Майкл Тейлор, хорошо известные по их недавнему успеху „Феномена“ („Phenomenon“) [режиссером которого выступил Тартелтауб, а снимался восходящая звезда Кьюба Гудинг-младший]. Они переложили задачу на плечи сценариста „Феномена“ Джеральда Ди Пего. Ди Пего прочел книгу, она ему понравилась, однако он заметил, что никто и никогда не станет делать фильм по „Измаилу“. Он сказал: „Раз мы не можем представить фильм, основанный на «Измаиле», то почему бы нам не представить фильм, не основанный на «Измаиле?»“ Именно это они и сделали. История, которую они представили в „Touchstone“: антрополог убивает незваного гостя и оказывается в тюрьме для умалишенных. Здесь он привлекается к продолжительному диалогу с тюремным психиатром и в итоге располагает его к своей странной точке зрения в духе „Измаила“. По правде говоря, для меня это по большей части не похоже на фильм, но, очевидно, „Touchstone“ так не считал, что привело к выкупу прав на „Измаила“ у Тёрнера, и таким образом они могли двигаться дальше и снимать фильм под другим названием, с абсолютно другой историей, где никого в ней не зовут Измаилом».

Хопкинс избегал проблем с Куинном и сосредоточился на фильме, который принял форму постановки с двумя актерами, как «На грани», в котором фактически все его экранное время разделялось с Гудингом (который, только что получив «Оскара» – «Лучшая роль второго плана», за «Джерри Магуайера» («Jerry Maguire»), также играл ведущую роль). Гудинг Хопкинсу понравился; собственно, он находил общий язык со всем новым поколением актеров. «Кьюба – это просто воплощение чистой энергии. Эти молодые ребята замечательные. Они ломают стереотипы, и это великолепно. Я уже сыт по горло серьезной игрой».

Кэтрин Спаффорд, представляя его на университетском интервью вскоре после съемок, емко выразила смещенную перспективу этих новых фильмов, которая делает их, невзирая на художественную ценность, хорошими: «Как Йода по отношению к рыцарям джедаям, как Будда по отношению к монахам, так Энтони Хопкинс теперь стал мудрым наставником в мире актеров». Гудинг подписался под этими словами: Хопкинс стал учителем, у которого он мог многое почерпнуть. Тартелтауб, чей самый известный хит был остроумной историей про ямайскую олимпийскую команду по бобслею, «Крутые виражи» («Cool Runnings»), соглашался: то, чего он ожидал от персонажа Итана Пауэлла – это авторитетность, и никто, кроме Хопкинса, так хорошо не справился бы.

Были и другие дополнительные преимущества для обоих, как Тартелтауба, так и Хопкинса. Несомненно, Тартелтауб приветствовал оболочку ледяного взора Лектера, для Хопкинса же внутренняя драма одержимого невротика, личности, которую он знал по себе, имела особенный отклик. «Тони постоянно находится во власти чувств, которые не в силах контролировать, – говорит Дэвид Хэа, который по-прежнему следил за каждым его шагом. – И ничто не могло бы послужить лучшей подпиткой для Пауэлла: персонажа, описанного, как обладающего высоким интеллектом, человека, чьи отношения с природой ставят его выше условностей современных ценностей, приводя к парадоксально жестоким, высоким моральным устоям».

Ничего, или почти ничего, из этого не попало на экран. Как и в случае с проектом Бреста, который теоретически блистал, фильм, слившийся в единое целое с яркими примитивными элементами (что Дэниел Куинн и предвидел), так или иначе споткнулся и рухнул. В идеале, если бы идея «Измаила» и «Республики» сохранилась, то «Инстинкт» получился бы сильной полемикой на экологическую тему. Вместо этого, как заключил еженедельник «LA Weekly», фильм использовал шок в создании персонажа и стал лишенным грациозности практическим триллером: «Пауэлл может открыть в любом человеке примитивное начало, – говорит в восхищении Колдер, – с блеском в глазах при мысли о более глубоком исследовании тематики и, похоже, не осознавая странную расовую политику, лежащую в основе всей этой постановки…»

По мнению Куинна, непоколебимые ожидания чуда уничтожили «Измаила», а промотур, который возвестил о премьере в июне 1999 года, поставил в деле точку. Тартелтауб и Гудинг, ставшие лучшими друзьями, вместе отправились в халявную увеселительную поездку от «Disney» – без Хопкинса,

начисто отказавшегося, – и ради встреч с прессой посетили города абсолютно в разных концах страны, такие, как Мичиган, Сиэтл и Сан-Франциско. В Мичигане Эд Шолински из «Daily News» обозначил наблюдения Тартелтауба в фильме как гуманный трактат: «Самое важное – пустить все на самотек, выкинуть все из головы». Пожалуй, Шолински неплохо пошпионил, поскольку решил поведать об одном инциденте (что Гудинг явно не сделал бы сам). Речь о случае, когда режиссер по фильму «Несколько хороших парней» («A Few Good Men») Роб Райнер отказал ему в прослушивании из-за некоего предательства в раннем фильме Гудинга «Ребята с улицы» («Boyz 'N the Hood»), в который, как показалось Райнеру, были вставлены украденные сцены[204] из его фильма «Останься со мной» («Stand By Me»). В роскошном «Ritz-Carlton» Мик ЛаСалл из газеты «San Francisco Chronicle» встретился с промотирующим дуэтом. «Об „Инстинкте“ сразу стоит сказать две вещи, – писал ЛаСалл. – Он отмечает важный этап в карьере Гудинга – это его первая, полноценная главная роль, с его именем в начале титров. И этот фильм о том, что карьера не имеет значения, награды не имеют значения, успех не имеет значения. Это фильм, который говорит, что мы слишком многое вкладываем в подобные вещи, в то время как должны быть в согласии с природой и нашими душами…» ЛаСалл продолжил рассуждения, говоря о вечных хаотичных спорах между актером и режиссером, о сентиментальности фильма:

«Забавно, поделился со мной Гудинг, что, как правило, именно состоятельные люди первыми начинают говорить, что мы должны обязательно спасти это, спасти то. Обычный американец на какой-нибудь стройплощадке, скорей всего, скажет: „Эй, я не должен, конечно, мусорить, ну да хрен с ним…“»

«Дело не в деньгах, – замечает Тартелтауб. – Вопрос в желании, в необходимости… Как говорит герой Энтони Хопкинса: „Все люди должны перестать владычествовать“». Повсюду в мишуре промотура Гудинг был уличен в том, что категорично отказывался от того, чтобы официанты приносили ему к еде кока-колу, настаивая исключительно на пепси-коле, с фирмой которой он заключил рекламный контракт. «В противном случае, это было бы нарушением, как когда Майкл Джордан появился одетым в „Reebock“[205]». А Тартелтауб склонился, чтобы зачерпнуть полную ложку икры с тарелки Гудинга…

Проницательные слова Хопкинса в свое время появились в газете «Toronto Sun». Его личная философия оставалась неизменной: «Мои волосы и зубы по-прежнему выпадают, а тело с каждым годом болит все больше. И конечно, чем старше я становлюсь, тем отчетливее понимаю, что смерть неизбежна.

Жизнь трудна, а потом наступает „adios amigo…“[206]».

Молчание и бездействие говорят о поучительном «Измаиле» красноречивее, чем любая из пирушек. Но они также были порождены злобой. «Я всегда думал, – говорит Дэвид Хэа, – что каждый настоящий артист имеет свою точку зрения, какой-то свой посыл, какую-то наглядную действительность. За злобой Хопкинса скрывается нечто важное. В конце девяностых Хопкинсу было что сказать, и способом выражения, который он выбрал, было очередное возвращение назад к Шекспиру. Это – „Тит Андроник“ („Titus Andronicus“), первый хит Шекспира, пьеса о поругании, убийстве и мести, которые в свое время сделали Квентина Тарантино бардом».

# Глава 18
# Плохая компания

*… разве ты не видишь,*
*Что Рим – пустыня, где живут лишь тигры?..*

*Тит Андроник, Акт III, сцена I*[207]

«Тит Андроник» считался противоречивым произведением на протяжении почти 450 лет. Не далее как в 1980-е уважаемый шекспировед Д. С. Браунинг не признавал его, называя «мешаниной ужаса, которая недостойна Шекспира». Питер Куэннелл писал: «Критики стремились снять ответственность с Шекспира за это». Но факты неоспоримы: Фрэнсис Мерее причислил его к произведениям поэта в 1598 году, и в 1623 году оно появляется в первом фолианте. Причина успеха никогда не подвергалась сомнениям: пьеса целиком обнажает человеческое поведение, а гуща событий сопровождается размашистым, истребительным насилием, после которого практически никого не остается в живых.

Центральным персонажем является римский полководец Тит, который открывает пьесу в явном изнеможении, разбив готов и захватив их королеву, при этом потеряв 20 своих сыновей. Возможно, и изнеможденный, но он готов противостоять неизбежности, когда дань традициям – речь о казни сына королевы – провоцирует безжалостную месть, которая приводит к изнасилованию и изуродованию его единственной дочери. Тит поступает по принципу «око за око», завлекает в ловушку и убивает сыновей короле вы, виновных в изнасиловании, императора и собственную дочь. Его убивает королева, которая, в свою очередь, погибает от руки своего последнего оставшегося сына, но мораль здесь очевидна: зло порождает зло, круговорот несчастий из-за насилия бесконечен. По елизаветинскому стилю, не было ясного спасительного эпилога в конце пьесы, Шекспир полагал, что его зритель постигает мораль из сюжета.

Но в начале 1990-х известный режиссер и художник по декорациям Джули Теймор приняла предложение реанимировать пьесу с новой эллиптической структурой. Внук Тита – дитя – был изъят из центра действия и перемещен в неомодернистские сцены в самом начале, затем в конце, олицетворяя собой буквальную травму, нанесенную традициями насилия. В восстановительной

культуре тысячелетия по-донкихотовски Теймор держала в руках суровое зеркало для современной аудитории. После успеха серии спектаклей на Бродвее она адаптировала пьесу к экрану. Хопкинс был ее первым и единственным выбором на роль Тита, персонажа, который олицетворяет собой последствия внутренней опустошенности человека.

Хопкинс кое-как закончил «Инстинкт» и восстанавливался после хирургической операции – в аэропорту Орландо[208] во время шумной ссоры с Гудингом, прописанной сценарием, он травмировал ахиллово сухожилие, – когда пришло письмо от Теймор с приглашением сняться в «Тите». Момент был как нельзя подходящим. И хотя он дал себе обещание никогда не возвращаться к Шекспиру, который ассоциировался с Британией, динамика «Тита» вдохновила его.

Вне зависимости от личных тревог (очевидных для всех его знакомых) из-за неприносящей удовлетворения семейной жизни, которая хронически приводила его в пустыни, ландшафт его делового мира изменился до неприятного. В восьмидесятые, когда он старался встать на ноги, политический мир был четко выраженным, так же как это бывает в послевоенные годы. Полярности, которые различал Старший Дик, по-прежнему имели место. Холодная война взошла на престол, западная культура то отступала, то наступала, то снова отступала с утопическими обещаниями хиппи, космической эрой и экобдительностью. Но после Рейгана и развала Советской империи глобализация принесла не однородность, а скорее пустоту. Девяностые казались путешествием к неизведанным морям без четко выраженных врагов, без четко выраженного направления. В вакууме, созданном этими слияниями культурного плюрализма, разнообразие таких терапий, как, например, кино, стало всемирно актуальным. Повсюду фильмы девяностых были в финансовом отношении расточительными. Фильм 1990 года «Костер тщеславий» («Bonfire of the Vanities») с сорокамиллионной бессюжетной ерундой явился отражением эпохи несусветных трат. К концу десятилетия «Титаник» («Titanic»), хотя и с сюжетом, не в пример предыдущему, и глазом не моргнув, сжег 200 миллионов долларов производственных затрат. Даже «Маска Зорро», вроде бы позитивная, обошлась в 68 миллионов долларов – более чем в два раза больше, скажем, по сравнению с другим типичным боевиком, таким как «Голдфингер» («Goldfinger») (с поправкой на инфляцию, бюджет фильма про Бонда в 3 миллиона долларов принес прибыль в 30 миллионов). В основе многих этих многомиллионных фильмов лежала антропологическая и историческая пустота, фантастика и

комедия казались наиболее здравым направлением в девяностые. Но одно течение в кино двигалось в разрез с трендами.

Движение независимого кинематографа, пожалуй, началось с антикультуры конца 1960-х годов. В восьмидесятые оно стало заметно сильнее, более загнанным и отмеченным Сандэнсом[209] Роберта Редфорда, предлагая альтернативу прибыльным денежным увеселениям. Успех фильма Стивена Содерберга «Секс, ложь и видео» («Sex, lies and videotape»), победителя кинофестиваля «Sundance Festival» в 1989 году, ускорил развитие тренда. Фильм Содерберга, снятый менее чем за 1 миллион долларов, обошел «Костер тщеславий». К концу десятилетия «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» («The Blair Witch Project»), снятая всего за 350 тысяч долларов и небольшое количество благосклонности, заработала намного больше (пропорционально затратам), чем «Титаник» – фильм, который до сих пор держит рекорд по самой высокой прибыли. («Ведьма из Блэр» заработала 240 миллионов долларов; «Титаник», который обошелся в 200 миллионов, собрал 1,8 миллиарда.)

Как и все остальные, Хопкинс читал знаки. Независимое кино породило Квентина Тарантино, преемника Спилберга в условиях популистского влияния. Факт, что тарантиновская «манера» изображала насилие, говорил менее о нем, чем о самом человечестве в целом. Вечные истины оставались живыми и ворвались в современное кино, хотя и не в Голливуде. Хопкинс любил Голливуд, страстно следовал голливудской мечте. Но когда он смотрел с позиции своих шестидесяти лет, он также понимал, что его сила как актера проистекала из правды, и его жажда к правдивости не уменьшалась. «Мне всегда казалось, – сказал режиссер „Кина“ Джеймс Селлан Джоунс, – что Тони глубоко интересовало поведение человека… нет, человеческое предназначение. Это сделало его неугомонным, сделало великим и сделало язвительным».

Решение сняться в «Тите» было отклонено сдавленным фатализмом («Это что, они снова хотят надеть на меня шекспировское трико?»), но, тем не менее, все-таки принято после тщательно продуманного расчета. По-прежнему оценивая себя в ставке на Голливуд, Хопкинс избегал независимых проектов на протяжении всех девяностых. Теперь же, как обычно, он остановил свой выбор на мире аутсайдеров, выбрав проект, который ставил перед собой задачу переосмыслить преобладающие черты независимых направлений.

Джули Теймор, по крайней мере, поначалу просто жаждала снять «Тита». Талант Теймор всегда заключался в живом эклектизме. Подлинность для нее была бесполезной затеей, это

«идея, присущая концу XX века, у которой нет реального основания. Ничто не оригинально. Вы можете найти в Плутархе те же слова, которые написал Шекспир. Просто это его манера их передачи, которая становится поэтичнее и глубже». С момента ее студенческих дней Теймор экспериментировала с анимацией и кино, хотя и видела себя как «карикатуриста», более заинтересованного писательством и дизайном. Ее оперная постановка «Царь Эдип» («Oedipus Rex») Стравинского в Японии, положила начало быстрому ходу театральных работ, которые увенчались двумя театральными наградами «Tony»[210] (в 1996 году за режиссуру и декорации «Короля Льва» («The Lion King») на Бродвее). Но интерес к автоматизированной драме на телевидении и в кино присутствовал на протяжении всей ее работы в театре.

Фильм Теймор «Эдип» был представлен на фестивале «Sundance» и получил награду «Jury Prize» на монреальском телевидении и кинофестивале, а другая работа – часовая экранизация Эдгара Аллана По «Лягушонок» («Hopfrog») под названием «Огонь дураков» («Fools Fire») для сериала «Американский игорный клуб» («American Playhouse») компании «PBS»[211] – также была показана на «Sundance». Слияние страстей зародило «Тита» – ее главный кинодебют. Уже имея опыт режиссуры в спектаклях «Буря» («The Tempest») и «Укрощение строптивой» («The Taming of the Shrew»), она с жадностью ухватилась за предложение радикально адаптировать «Тита» для труппы театра «Theater for a New Audience»[212], и ей настолько понравилось, что она написала сценарий, который продюсеры Робби и Эллен Литтл уговаривали финансировать Пола Аллена из «Microsoft». Для Теймор восторг сводился к самой большой возможности картины: рассказать свою историю. Шекспир, по ее мнению, взял идею «Тита» из многовековой легенды о Филомеле[213]. Ее версия будет «кратким изложением вражды и насилия за 2000 лет».

Хопкинс согласился принять участие в фильме Теймор уже через час после встречи с ней. Он уже видел ее ошеломляющую выдумку в «Короле Льве» (пусть и не видел на сцене «Тита»), и загорелся современной образностью ее нового «Тита». Теймор настаивала, чтобы он не торопился с решением и все тщательно обдумал (хотя в своем письме она утверждала: «Это ВАША роль!»), но Хопкинс был уже в упряжке. Съемочный график сдвинули из-за «Инстинкта», и он начался в октябре с нескольких обстоятельных театральных репетиций, которые Теймор предпочла проводить на студии «Cinecittà» в Риме.

Но не обошлось и без неожиданных проблем. Во-первых,

Хопкинс не желал репетировать. Многолетний опыт научил его мастерству освоения сценария, и он по-прежнему следовал выбранному пути: «Мне нравится изучать текст. Я читаю его 250 раз. Не знаю почему, но это магическое число. Я не могу переподготовиться. Это просто убивает само выступление, потому что момент создаете вы… Вот он есть, а потом его нет. Я приберегаю игру до того момента, как режиссер говорит: „Мотор!“». Теймор возражала. Несмотря на то что между ними было полное согласие насчет борьбы с традиционными предрассудками и привлечения внимания к социальным хроникам, проблемы, по признанию обоих, крылись на самом деле совершенно в другом. Сложность задачи Теймор заключалась в комплексности ее визуально обогащенной неотрагедии, а также в разнообразии актеров (она набрала относительных новичков, американцев, наряду с адептами британской театральной школы, например такими, как Алан Камминг, исполняющий роль императора Сатурнина). Проблемой Хопкинса был он сам. Позже он говорил друзьям, что он был более чем измотан, что он терял надежду собраться с силами и был готов уйти. Он как-то сказал другу: «Жизнь довольно тяжелая без этого бизнес-дерьма, которое висит у тебя на шее, как петля висельника. Я не хочу помереть в гриме».

Теймор подключила к работе одного из стойких приверженцев шекспировского театра, преподавательницу сценической речи Сесили Берри, которая заставила актеров (Джессику Лэнг в роли Таморы, королевы готов, Лору Фрейзер в роли Лавинии, дочери Тита, Гарри Ленникса, Мэттью Риса и Джонатана Риса Майерса) кружить по паркету репетиционного зала, раздувая диафрагму в дыхательных упражнениях. Хопкинс бесился. Позже, придя на одну из читок пьесы, он обвинит Теймор в чрезмерной режиссуре. «Когда дело доходит до того, что тебе указывают, какие делать телодвижения, я работать не могу. Я не из этого типа актеров; и режиссер, который хочет работать подобным образом, пусть ищет себе другое занятие».

Когда наконец начались съемки в Риме, на виллах Чинечитта и Адриана, наступило умиротворение в тяжелом труде, а также непредвиденная магия: Тит даже в оригинале душевно измучен до такой степени, что сложно передать масштабы его безумия, когда он убивает сыновей Таморы. Хопкинс в сцене в ванной комнате, предшествующей выяснению отношений и снятой в Чинечитте, испытывал отчаянные муки во время игры. Чувство страдания в минуту смерти прекрасно послужило Теймор – которая открыто призналась, что поражена игрой, несмотря на разногласия, – но под конец довело до срыва.

Неожиданно, в начале декабря, когда еще впереди оставалось не меньше двух месяцев работы, Хопкинс очутился во всех таблоидных новостях из Рима, где сообщалось, что он заявил об уходе из актерской профессии. Журнал «Variety» добился подтверждения этих слов и ссылался на Дженни и его нового агента Рика Ниситу из агентства «CAA»[214]. Дженни могла лишь только подтвердить заявление мужа. Нисита объяснил все «сильным переутомлением после нескольких лет работы в режиме нон-стоп… он просто хочет уйти на некоторое время». И сам Хопкинс подтвердил свое заявление, но позже отказался от своих слов. Как он сказал, он боролся с «помешательством, совершенным безумием» и был подслушан журналистом на съемочной площадке, когда говорил приятелю актеру, что ему нужен год передышки. Журналист спросил, значит ли это, что он уходит на пенсию, на что Хопкинс рассерженно ответил: «Ну, вы же все властители правды. Вот и скажите».

Реальная проблема крылась в скачкообразной гневливости во время мировой премьеры фильма «Знакомьтесь, Джо Блэк» в середине ноября, да такой, что, согласно его контракту, ему было позволено взять выходные во время промотура. Ничто пережитое за время съемок «Тита» – ни чертовски старательная режиссура Теймор, ни отсрочки съемок из-за плавающего графика, призванного облегчить ежедневные поездки Алана Камминга в Нью-Йорк, где он параллельно был задействован в «Кабаре» («Cabaret»), – не сравнится с ужасами просмотра итогового трехчасового монтажа Бреста. Фильм был повсеместно растерзан, и, несмотря на неплохие кассовые сборы (142 миллиона долларов прибыли против бюджета в 90 миллионов), досада после разочарования «Инстинктом» привела к небольшому расстройству.

Теймор описала приезд Хопкинса на вторую фазу съемок «Тита» после Рождества, как сущий кошмар. Она любила и уважала его, глубоко восхищалась его вкладом в ее фильм, но он показался ей «другим». В дальнейшем ссор стало больше. Теймор, как и Джессика Лэнг, предпочитала мультисъемку, а разговорные раздумья оставляла на потом, после комплекса отснятых сцен. Хопкинс же предпочитал снять один, возможно, два дубля и, по словам Теймор, ожидал немедленных решений после команды «Снято!». «Иногда, – объясняла Теймор, – не все так просто, нужно время, чтобы подумать».

Реакцией Хопкинса стало такое же нетерпение к производству фильма, которое сделало монтажный период «Августа» таким утомительным. Они с Теймор делили авторское видение в этом техно-«Тите». Личная креативность Хопкинса

заключалась в сиюминутности; ее – в том, чтобы затаскать арендованное оборудование, с тем чтобы донести мысль, из технически небрежного голубого фона в тяжеловесные шутки, пародирующие Феллини или Лени Рифеншталь[215].

Все же ничто из этого не имело значения в большом проекте, потому что Теймор была прямым коммуникатором, настоящим экстравертом, по мнению тех, кто с ней работал, и сторонником, в общем и целом, интересов сценария. Всегда впечатляющий Данте Ферретти, который был художником-декоратором в «Знакомьтесь, Джо Блэк», также занимался оформлением «Тита». Прекрасные декорации не подавили замысел постановки. «Беллетристика, – рассказала Теймор изданию «New York Times», мимоходом иллюстрируя отличия собственной работы, – вся на поверхности». Джонатан Бейт из «Times» одобрил это умозаключение: «В фильме „Тит“ и персонажи, и аудитория отправляются в духовное путешествие, в котором человеческая реакция на насилие имеет большие последствия, нежели само насилие».

Хопкинс почувствовал облегчение, дав волю гневу в таком резонансном социальном исследовании в конце девяностых, но он никогда не позволял себе раскрываться на публичных слетах. Среди толп его поклонников в индустрии кино, таких как, например, актер Хьюм Кронин (сыгравший в 1964 году Полония вместе с Ричардом Бёртоном в роли Гамлета), многие рассматривали Тита как жизненную апологию и боевой клич. Кронин говорил:

«Именно такую роль я бы и сыграл, учитывая связь с Шекспиром и славу, которая ему досталась после Ганнибала Лектера. Это способ сказать: „Подождите, мы просто работаем. Я не придумывал насилие. Я его продукт и его жертва, так же как и вы“. Тит – жертва римских обычаев. Он убивает сына Таморы и навлекает на себя все эти несчастья. Мы люди, которые покупают билеты, чтобы посмотреть на Ганнибала Лектера. Мы приглашаем монстра в нашу жизнь. Актер – это просто миф-образ, а не миф-творец».

Так или нет, но «выпуск пара» гарантировал некоторый экзорцизм, Хопкинс, безусловно, восстановил равновесие и положил конец разговорам о своем уходе. Зато он неожиданно отказался от работы, «чтобы позволить себе годик отдохнуть, а потом снова заняться этим всем в будущем». И подобный подход, похоже, был вполне логичным. С середины 1999 года, на рубеже тысячелетий, пейзаж его эмоционального мира стал выглядеть неожиданно по-другому. Он снова и снова описывал себя в интервью как антисоциального и относительно одинокого

человека. Алека Болдуина он считал близким другом и все же признался, что они редко виделись, пока случайно не столкнулись в бассейне гостиничного комплекса «Fairmont Miramar», по-прежнему его любимом пристанище в Лос-Анджелесе. Тем не менее наметились новые перемены. Сорокачетырехлетняя дизайнер интерьеров Франсин Кей стала его новой «зазнобой», а один сотрудник из «Miramar» наблюдал «очень делового мужчину, которому всегда нравилась компания красивых женщин. Он никогда не оставался один надолго». Дженни стала постепенно исчезать с фотографий: с лета 1999 года частые трансатлантические поездки полностью прекратились. И, ко всеобщему удивлению, он неожиданно купил 10 акров земельного владения, стилизованных под старинные испанские католические миссии в Калифорнии, в городе Оухай, в 119 километрах от побережья Малибу, в котором когда-то жила «страна хиппи».

Хопкинс рассказал знакомым, что перерыв спас его рассудок. Также это вроде бы поспособствовало преображению его отношения к работе. В будущем больше не будет никаких потаканий даже самому нерешительному художественному анализу Его работа, как он сказал, была ясна как день. Ему давали сценарий, верили его интеллекту и актерскому таланту и полагались на него. Все просто. Нравственность, искусство и тяжелый труд сюда не входили. В 2001 году он скажет журналисту: «Это не составляет никакого труда. Мне, возможно, должно быть стыдно. На самом деле я очень большой везунчик».

Новое небрежное отношение, очевидно, нашло свое применение в фильме «Миссия невыполнима 2» («Mission Impossible 2») – успешной работе Джона Ву и Тома Круза, которая создавалась в залах заседаний студии «Paramount» и на 50 съемочных площадках, начиная от Брокен-Хилла в Австралии и заканчивая пустыней в Моав, в штате Юта. Жена Рика Ниситы Пола Вагнер, агент при «CAA», которая вот уже 12 лет планировала независимое производство и возглавила партнерство с давним своим клиентом Томом Крузом, была ведущим продюсером фильмов «Миссия невыполнима».

Значительный успех первого фильма, который принес $450 000 000 прибыли, обеспечил продолжение фильма; назначение Ву в качестве режиссера (Брайан Де Пальма режиссировал первый фильм) гарантировало исключение всех премудростей по причине того, что «формат не тот». Хопкинс был с Ниситой, когда агент, знающий о нечетких целях своего клиента, с прохладцей указал на заинтересованность Вагнер. Позже Хопкинс вспоминал: «Он сказал: „Моя жена хотела бы узнать, не согласишься ли ты

сыграть одну небольшую роль?“ Я спросил: „С Томом Крузом?“ Он ответил: „Ну да, это приглашенная роль. На пару дней в Австралии. Не хотел бы поучаствовать?“ Я ответил: „Да“. Он сказал: „Сценарий нужен?“ Я ответил: „Нет, просто скажи мне, что я должен делать“. Он рассказал: „Ты играешь босса…“» Таким образом заключив контракт, Нисита с восторгом позвонил Вагнер.

«Они выслали мне страницы сценария, – говорит Хопкинс. – Я даже не знал, о чем фильм. Я поехал в Сидней, увидел Тома, просто проговорил все свои строчки про химические формулы. Я даже толком не знал, о чем говорил, и понятия не имел, о чем была история, потому что мой сценарий был неполным. Но я хорошо провел время».

Однако «хорошо повеселившемуся парню» пришлось противостоять критике. Ему следовало бы быть более открытым со СМИ, более терпимым к выдумкам киностудии, однако его проницательность по-прежнему, очевидно, находилась в исправном состоянии. Следующая роль, как он сказал, была легкой задачкой. Это была «озвучка» голоса повествователя в фильме Рона Говарда «Гринч – похититель Рождества» («How the Grinch Stole Christmas»). В картине использовались последние достижения компьютерной графики; к слову, это была экранизация произведения Доктора Зюсса, первоначально созданного для телевидения в 1966 году конкурентом Диснея художником-мультипликатором Чаком Джоунсом.

Как и в случае с фильмом «Миссия невыполнима 2», работа над «Гринчем» заняла всего пару дней. Однако труд не остался незамеченным. Говард, как обычно, обратился к прессе, чтобы отметить превосходство сэра Энтони – «одного из наших истинно гениальных сокровищ». И все же произошло интереснейшее слияние. Творения Теодора Гайзела, известного также под именем Доктор Зюсс, всегда носят в себе уроки морали: его Гринч является прообразом темного, злобного человека, ненавидящего Рождество («с термитами в зубах и запахом чеснока в душé»), который пытается украсть его у жителей Ктограда, но он прозревает и встает на путь исправления.

В шестидесятые годы Джоунс пригласил Бориса Карлоффа, современного (на тот момент) Короля ужаса, в качестве рассказчика – очевидное признание и усиление мрачности сюжета. Переснимая классику, Говард выбрал преемников мастера ужасов, не как дань уважения, а чтобы подтолкнуть сценаристов Джеффри Прайса и Питера Симена к свежему, пусть и сомнительному, взгляду на историю.

Аналогичная работа, такая как «Духи Рождества» («A Christmas Carol») Диккенса, определенно не потерпела бы

поучительного вмешательства, применимого к миллениумскому Гринчу. Эта версия, с участием Джима Керри в главной роли, предлагала вниманию зрителей плоды исправления нашего общества в лице Гринча. «Плохой», который благодаря любви преобразуется в «хорошего», Гринч Говард – белая ворона, ребенок из семьи с альтернативным видением жизни, от которого все отвернулись из-за сильного давления окружающих и который решается отомстить жителям, пинавшим его. В то же время Ктоград изображен продажным и поверхностным; это город, который извлекает материальную выгоду из всех празднеств и которому предстоит узнать о духе Рождества так же, как и самому Гринчу.

Ушлые критики ссылались на спорную книгу профессора колумбийского университета Эндрю Дельбанко «Смерть сатаны» («The Death of Satan»), в которой утверждалось, что компьютерные аппетиты к ревизионизму заблокировали способность американцев видеть истинное зло. Сильное противостояние моральным и религиозным представлениям породило «трагедию воображения», которая оправдывала каждого во всем и создала доминирующее состояние «Голливуда серого». «Актеры и режиссеры, равно как и психологи и социальные работники, ищут мотивацию своих персонажей, – писал критик Джон Голдберг. – Такой поиск понимания может быстро привести к объяснению, а потом и к созданию оправдания. Ревизионизм достиг даже самого дьявола. В семидесятые „Изгоняющий дьявола“ („The Exorcist“) предлагал нашему вниманию убедительную темную силу. К 1997 году в фильме „Адвокат дьявола“ („The Devil’s Advocate“) он был сомнительным персонажем, которого не составляло труда перехитрить. В десятке последующих фильмов, в котором он играл главные роли, начиная от фильма „Ослепленный желаниями“ („Bedazzled“) и заканчивая „Концом света“ („End of Days“), дьявола, в переносном смысле, а порой и буквально, можно было убить из ружья. Эстафетная палочка, пронесенная от Карлоффа до Хопкинса, должна была стать приятным штрихом, – писал Голдберг, – но Ганнибал Лектер не старомодный злодей: серийно убивающий каннибал отвратителен, он антигерой. В фильме „Ганнибал“, следующем романе после „Молчания ягнят“, мы узнаем, что Лектер – продукт ужасного детства, так же как и Гринч, и это действительно не его вина, что он ест людей…»

Позвать Хопкинса на роль зла Нового века в его миллениумской, осчастливленной, голливудской версии было бы невозможно. Как и в случае с Говардом, чьи промоинтервью сводились к восхищению гениальностью его сотрудников – «Нужно было просто крикнуть „Мотор!“, чтобы Джим [Керри]

стал Гринчем», – эффектной реплики хватало. Говард был «очень забавным», фильм был просто «писк». Но как казалось многим друзьям, в тот момент происходило нечто похожее на мысленную переориентацию. Актер Мартин Джарвис заявил:

«Я не думаю, что такие актеры, как Тони, „плывут“ по трендовым течениям. Он автодидакт и любитель книг, и обладатель очень пытливого ума. Если Ганнибал Лектер появился, чтобы представить изменения в нашем культурном представлении о зле, то тогда он пожелал бы порассуждать на эту тему сам. Он будет пытаться осмыслить эти изменения, потому что он актер, который начинает работу с анализа. Неважно, что он говорит вне работы, это *работа,* и он берется за нее с максимальной серьезностью».

Культурное изменение «Гринча», предвещавшее остервенелые дискуссии средств массовой информации относительно неизбежности продолжения книги «Молчание ягнят», писателя Тома Харриса, в новой книге «Ганнибал» («Hannibal»), было бы не больше, чем просто интуицией, но этого было вполне достаточно. Не так давно Хопкинс стал снова посещать своего психотерапевта и читать юнговскую философию. Синхронность, как он посчитал, объясняла многие его печали. «Все происходит потому, что должно произойти. И я научился не мучить себя так сильно вопросами». Также он готовился к неизбежному: почти десять лет его преследовали одни и те же вопросы. Сотни раз он отмахивался от них с одним и тем же ответом. Сыграет ли он Ганнибала снова? Он не знал. Возможно, Том Харрис никогда не закончит свое долгожданное продолжение. «Я постоянно слышу разговоры о Харрисе и о том, что он пишет книгу, но я вообще-то ни разу с ним не встречался…»

Выходя из своего длительного хиппи-отпуска, Хопкинс готовился к тернистому пути. Тем не менее он сыграл возвращение каннибала, за что будет раскритикован. Все же спрос у публики не утихал, и, возможно, рассуждения его преклонных лет дали зеленый свет более зрелой переоценке его персонажа. Может быть, интуиция Говарда насчет Гринча оказалась права, и если это так, то, вероятно, возрождение Харрисом истории, по крайней мере, предложит некую провокационную пищу для ума.

Пока Хопкинс томился в ожидании, «Ганнибал» вырос, как болотное создание, из трясины контрактных дрязг. Еще до выхода фильма «Молчание ягнят» издатели «Dell»[216] заказали Харрису продолжение, которое наконец было доставлено в издательство 23 марта 1999 года и опубликовано первым тиражом в 1,3 миллиона экземпляров в конце лета.

Убедительный голос маркетинга разоблачал правду: это

история, которая с большим трудом воплощалась в жизнь. Житель Миссисипи Харрис много раз передумывал, но слишком много заинтересованных сторон оказывались в большом выигрыше, чтобы упустить этот проект. Студия «Orion», ныне не существующая, попала в яблочко с «Молчанием». Но именно Дино Де Лаурентис обладал правами на Лектера, завладев первым соглашением на приквел романа «Красный Дракон», снятый Майклом Манном в 1986 году как «Охотник на людей» («Manhunter»). Он не собирался упускать такую блестящую возможность. Равно как и студия «Universal Studios», которая эффективно использовала исключительный опцион на права Харриса на кинофильм. Равно как и Джонатан Демми – режиссер фильма 1991 года, ставший оскаровским лауреатом. Другие заинтересованные стороны: сценарист Тед Талли, Джоди Фостер и Хопкинс хранили молчание, пока не утихли первые разборки. Де Лаурентис и его новая жена, Марта, боролись в первых рядах, чтобы покорить Харриса, неуверенность относительно планов которого приводила всех в отчаяние. Неоднократно в течение многих лет Де Лаурентис организовывал прилет в Майами-Бич собственного повара с тем, чтобы тот готовил для писателя, и внимательно отслеживал его изыскания, указывающие на то, что, по крайней мере, часть сиквела будет проходить в Италии. Наконец Де Лаурентис получил заветный текст, но только после серьезного правового спора между разными сторонами (агентом Харриса по литературным правам и правам на кинофильм, адвокатами Де Лаурентиса, студиями «Universal» и «MGM») и аванса в $10 000 000 от Де Лаурентиса фильм получил зеленый свет. Переговоры были настолько сложными, что судебное решение, составленное адвокатской фирмой «Greenberg, Glusker, Fields, Claman & Machtinger» в Сенчери Сити и занимавшее 10 страниц, оказалось практически непонятным даже для посвященных сотрудников киноиндустрии.

Весной 1999 года дебаты относительно продолжения «Молчания ягнят» превратились в игры с дымовыми завесами, в которых из-за неудовлетворенности по поводу сценария преобладали обычные разборки. Но в действительности дело обстояло иначе. Правда в том, что Де Лаурентис хотел сохранить как можно больше составляющих из «Молчания», да и мнения Джоди Фостер и Хопкинса имели немаловажное значение. Но, как сообщалось, Фостер не понравилась неправдоподобно удобная концовка новой книги Харриса, в которой, помимо ожидаемой доли кровавого месива, Клариса Старлинг (персонаж Фостер) соединяется в странном союзе любви с серийным убийцей. Концовка Харриса все же не была принята. Тед Талли отказался

писать сценарий, так что рискнул Дэвид Мамет, не без помощи оскаровского лауреата за фильм «Список Шиндлера» Стивена Зейллиана. В итоге сохранилась основная часть книги Харриса, главным образом двойная сюжетная линия: о решимости Мейсона Верджера, желающего отомстить, уничтожить Ганнибала Лектера, и параллельная психодрама об одержимости убийцы Кларисой; плюс огромное количество нечеловеческой жестокости, которая достигает своего пика на званом ужине, во время которого в меню значатся мозги Рэя Лиотты (исполняющего роль мерзавца из Управления юстиции).

И вот теперь, со сценарием, который мог фактически удовлетворить Фостер, Де Лаурентис столкнулся с непреодолимой проблемой. Гонорары Хопкинса со времен «Молчания» постоянно росли, и по неофициальной информации достигли $10 000 000 за участие в фильме «Знакомьтесь, Джо Блэк». «Молчание» обошлось в $19 000 000. Но первоначальный бюджет «Ганнибала», как и подобает грандиозному масштабу фильма, требуемого все более технически искушенной публикой, предполагался в размере около $80 000 000. Принимая во внимание тот факт, что значительная часть истории будет проходить во Флоренции с многочисленными съемками на открытом воздухе, и учитывая и без того значительные затраты, Де Лаурентис сразу же осознал невозможность удержать двух главных актеров, чьи гонорары предполагали платежные чеки в размере $10 000 000 каждому. А потом случилась неприятность с Джонатаном Демми, художником, создавшим первую успешную экранизацию. Еще до того, как сценарий был закончен, когда мировая пресса сконцентрировала все внимание на шоу Лектера, Демми сложил свои полномочия, породив тем самым еще больший хаос. Но Де Лаурентис уже придумал альтернативный план действий.

Его следующим по списку режиссером значился Ридли Скотт. Когда Скотт закончил съемки «Гладиатора» («Gladiator»), Де Лаурентис передал ему оригинал книги Харриса объемом в 600 страниц и предложил встать к штурвалу. «Я не думал, что найду время, чтобы прочитать ее, – вспоминал Скотт. – Но я прочел эту книгу за три присеста. Мне понравилось все. И мне нравился тот факт, что играть будет Хопкинс и что это произведение максимально приближено к реальности. Действие разворачивается через 10 лет после „Молчания“. И продолжение написано тоже 10 лет спустя. Так что ощущения уже притупились, и все воспринималось свежачком».

Накладка с гонорарами актеров свелась к решению отказаться от услуг Фостер. Согласно некоторым данным (ни

Хопкинс, ни «CAA» это не обсуждают), Хопкинсу выплатили аванс в $5 000 000 и – что существенно – щедрые 10 процентов от дохода. Вместо Фостер студия «Universal» пригласила Джулианну Мур, и, по слухам, ей заплатили более реалистичные $3 000 000. Чтобы выиграть гонку за роль, Мур пришлось обойти Кейт Бланшетт, Калисту Флокхарт, Хелен Хант и Джиллиан Андерсон; Де Лаурентис одобрил ее кандидатуру, сказав, что она сексапильнее Фостер, на что один студийный публицист парировал: «Дело не в сексапильности, а в экономии». Как только все контракты были заключены, фильм наконец окунулся в съемочный процесс.

Съемки «Ганнибала» стартовали в мае 2000 года, в промежутке между американской и британской премьерами «Тита» – фильма, смысл которого стал центром всеобщего внимания после трагедии в колумбинской школе[217] в окрестностях Литтлтона, недалеко от Денвера: 20 апреля 1999 года в Колумбине два вооруженных обезумевших ученика (Эрик Харрис и Дилан Клиболд) устроили настоящую бойню. Было застрелено 13 человек и 21 получил серьезные ранения, прежде чем эти ученики, которые якобы отмечали годовщину других актов анархии (теракт в Оклахоме в 1995 году и осаду «Ветви Давидовой»[218] в 1993 году в городе Уэйко, штата Техас), покончили жизнь самоубийством. Совпадения казались очевидными. Согласно газете «New York Times», фильм Треймор «изображает насилие как возрастающую лихорадку, привычную массовую истерию, которая истребляет героев и превращает их в кровожадных чудовищ»; где-то посчитали, что Харрис и Клиболд были отражением Деметрия и Хирона[219] – маньяков, испорченных извращенными обычаями, которые ими двигали, чтобы отложить убийства на сутки, с тем чтобы отметить даже более важную годовщину: 110 лет с рождения Адольфа Гитлера. Хотя, как всегда, субъективное понимание вещей разделило критиков. Общей точкой соприкосновения стало мнение, что Теймор спровоцировала серьезное размышление, «глубокое исследование», как назвала это «Times», в опасное время для человеческого общества, поскольку барьеры в «глобальной деревне» Земля были размыты.

Между тем «Ганнибал» всплывал как результат продуманной шумихи, как точно спланированное шоу Панча и Джуди[220] и, в конце концов, как нечто драматически неизбежное. «Не понимаю, ради чего эта вся суета, – жаловался Хопкинс, когда начались съемки на фоне протестов и обвинений в вульгарности от популярной политической партии во Флоренции. – Чего все боятся?»

Конечно, по сравнению с книгой Харриса, «Ганнибал» Зейллиана содержал в себе меньше сюрпризов. Ридли Скотт, как Фостер и Тед Талли, полностью отвергали харрисовское бредовое обольщение Кларисы в конце. «Я сказал Тому [Харрису], что просто не верю, что эти двое уедут вместе. Даже если Клариса будет под наркотиками. Он сказал, мол, ладно, посмотрим, к чему ты придешь».

То, что придумали Зейллиан и Скотт, было полной инверсией книги, где Клариса появляется в сюжетной линии с самого начала (в то время как Харрис приуменьшил ее роль вплоть до появления с середины книги) и подчеркивается безумие Лектера. Дурные вести для заинтересованных социологов, которые склонялись к доводу Эндрю Дельбанко, что изощренность постулата, куда более непродуманного, чем «Гринч», предлагала полное оправдание Лектера: этот фильм ужасов освобождал себя от предупредительной надписи, изначально присущей «Титу», и ликовал в воспевании кинематографа как самой популярной современной площадки для косвенного насилия.

Если Хопкинс и был обеспокоен очевидным полным доступом к самовысвобождению голливудской психологии, то он не подавал вида. Однако защитное поведение личности предполагало бушующие сомнения. Он сказал о Лектере: «В тайне мы восхищаемся им. Он представляет затаенную часть каждого из нас, фантазии, желания и темные стороны наших жизней, которые практически для нас неприемлемы, но вообще-то нормальные, если только мы их признаём. Возможно, мы бы хотели быть дерзкими, как он. Но тот факт, что мы восхищаемся им, не означает, что мы глубоко дефективные, больные люди. Это значит, что мы лишь просто люди». Где-то он добавил: «Все мы небезупречные, глубоко травмированные, неидеальные создания. Мы подвержены тлению, мы жалкие, неряшливые, великие, прекрасные и все такое. Именно поэтому нам нравится смотреть хичкоковский „Психо“ («Psycho») и, Делюсти“ («Jaws») и кататься на американских горках. Нам нравится щекотать себе нервы, развлекаться, бояться. Нам нравится смотреть, как Грязный Гарри говорит: „Сделай одолжение…“, и видеть, как злодей получает по заслугам».

Но был ли Ганнибал Лектер злодеем? Похоже, Де Лаурентис так не думал: в какой-то момент, обедая с Хопкинсом и пытаясь уломать его сняться в еще одном фильме про Лектера – «и таким образом сделать серию фильмов», – он сравнил Лектера с Джеймсом Бондом.

Профессиональное мастерство удовлетворяло интеллектуальную жажду Хопкинса. Скотт был не кем иным, как

дотошным человеком, и авторитет таких звезд, как Лиотта и Джулианна Мур, впечатлял его. Пока Мур, желая походить на легендарную Фостер, погружалась в формальное обучение на оперативной базе ФБР в Куантико, Хопкинс бродил по улицам Флоренции в одежде от «Armani» и панаме Трумэна Капоте, наслаждаясь атмосферой странствующей жизни, захаживая в местные бары типа «Ла Ворса», совсем недалеко от Палаццо Веккьо[221]. Здесь он наблюдал за одним барменом, как за потенциальным экранным «типажом», и впоследствии убедил его принять участие в фильме. «Он действительно там снялся, – рассказал Метте Уэммеланд, завсегдатай „Ла Ворсы“, который также поучаствовал в процессе. – Одно точно: на данный момент от Ганнибала ты не скроешься в этом городе».

Нигде не спрячешься. В июне производство фильма переехало в Вашингтон, где на железнодорожном вокзале отсняли несколько эпизодов. Журнал «Variety» позже сообщал, что Хопкинс взял отгул, чтобы отобедать с знаменитым жителем Вашингтона, который «отменил игру в гольф», чтобы встретиться с ним. Жителем оказался президент Билл Клинтон, переживающий свои последние месяцы пребывания в должности, и встреча носила необыкновенный поэтический характер. В апреле, всего за месяц до производства, Энтони Хопкинс – мировое киночудовище – официально получил американское гражданство, с чем его от души и поздравил Клинтон. В целом, американские любители кино с распростертыми объятиями встречали возвращение каннибала.

Уэльс, разумеется, и слышать об этом не хотел. Или, по крайней мере, так сказало «BBC». После широкого освещения новости в Британии через несколько дней после церемонии получения гражданства 12 апреля (на которой «присутствовали близкие друзья Джон Траволта и Стивен Спилберг») все только и цитировали Хопкинса: «Я не хочу это обсуждать. Спасибо за проявленный интерес, но мне действительно нечего сказать». Почтальон из Порт-Толбота – некий Асгар Али – считал необходимым развенчать подобный жест интернационализма: «Сэр Энтони всегда бубнил о своем уэльском происхождении, но когда дошло до дела, он решил уехать. Прямо скажем, он лицемер». Через два года Хопкинс сменил гнев на милость, указав на то, что он отчетливо понимает природу британской злости, что это пример слепого фанатизма, который он ненавидел в «системе»: «Я приехал сюда в 1974 году, чтобы сыграть в пьесе, затем поехал в Лос-Анджелес. Мне действительно нравится жить в Америке. Я жил по грин-карте, и меня это устраивало. Но я действительно хотел изменить свою национальную

принадлежность. Я понимаю, что на самом деле ты никогда не сменишь свою национальную принадлежность… Мои друзья ничего против не имеют, но вот дурацкая пресса называет меня предателем. Я не знал, что Британия находится в состоянии войны с Америкой».

В 1999 году он наконец уговорил свою мать переехать к нему в Калифорнию. Один его друг сразу распознал всю важность этого решения: «Мюриэл была близка с Дженни, но отношения остыли. Тони не хотел оставаться в Англии и не хотел сохранять связи с Англией. Он сказал: „Жизнь слишком коротка для всего этого этикетного британского бреда. Я хочу заново родиться“».

Судьбоносный характер перемен вскоре даст о себе знать в новых тревогах. Во-первых, дом и земли угодья в Оухае были проданы первоначальному владельцу. Затем, во время «Ганнибала», отношения с Франсин Кей, описываемые в американской прессе как «помолвка», неожиданно закончились. Агентство «Reuters» опубликовало пояснение Хопкинса: «Когда я с кем-то слишком сближаюсь, я хочу уйти. Я не чувствую, что готов к какого-то рода обязательствам. Я причинил боль слишком многим людям». В начале 2000 года, как раз перед «Ганнибалом», сильный пожар уничтожил один этаж дома на Кенсингтоне. Дженни вышла поужинать, а лондонская пожарная бригада, помимо прочего имущества, спасала из руин «Оскара» Хопкинса за «Молчание ягнят». Событие казалось зловещим. Узнав о гражданстве США в апреле, Дженни призналась, что была ошарашена: «Он получал всевозможные почести, и крайне редко о нем писалось что-то критическое или неодобрительное. Единственная причина, которую я могу предположить, это то, что он искал предлог, чтобы узаконить свое желание жить в качестве гражданина США. Но кто знает, возможно, все когда-нибудь изменится».

Однако любой обратный ход представлялся все менее и менее вероятным. Во время промоакций «Ганнибала», вышедшего в прокат с пафосной шумихой в феврале 2001 года, Хопкинс признался в своих отношениях с Кей и, хотя настаивал, что развода не последует, отрицал свою вину: «Я не могу руководствоваться чувством вины. Вина – большая воровка моей жизни». Следующим летом он купил огромный дом на вершине холма в Малибу, а после нескольких месяцев дискуссий в узком кругу инициировал развод с Дженни. Масштабы причиненной боли стали причиной полной отрешенности Дженни, но один их общий друг прокомментировал: «Она просто-напросто ошибалась. Она говорила, что Британия никогда не критиковала его, но она критиковала. Всегда существует зависть среди театральных

актеров, такое случается со всеми, кто добивается таких высот, как Тони в Голливуде. Дженни предпочла остаться в Британии, но неизбежное произошло в 2000 году, когда он решился на двойное гражданство. Это был ее момент: она могла либо пойти за ним, либо не уступить и остаться в Лондоне. Она осталась».

Это был новый, жесткий по характеру Энтони Хопкинс, который вышел на красную ковровую дорожку по случаю «Ганнибала» и объявил, что готов сняться снова в фильме про Лектера вместе с Де Лаурентисом. И уже Тед Талли работал над новым сценарием, на этот раз обширной переделкой «Красного Дракона» («Red Dragon») – предыстории Лектера, снятой под названием «Охотник на людей» в восьмидесятые. По словам Талли, его «Красный Дракон» будет иметь важное отличие: рассказ будет сфокусирован на первом побеге Лектера из тюрьмы и его последующих убийствах; однако кровавое месиво будет умеренным: он ни разу не покажет Лектера поедающим людей. «Просто это слишком гадко. Я лишь намекну на это». Причина снимать фильм была проста: Хопкинс согласился в нем участвовать.

Вдохновленный как никогда стопроцентной отдачей фильмов про Лектера, Хопкинс продолжал удивлять выбором киноролей. С одной стороны, было изнурительное сотрудничество с голливудской ерундой, с другой – упрямая прихотливость. Сразу после «Ганнибала» любимая синхронистичность привела его к фильму «Сердца в Атлантиде» («Hearts in Atlantis») – типично механическому предложению от Голливуда, – составленному сценаристом Уильямом Голдменом по мотивам серии романов уважаемого Стивена Кинга. Решение Хопкинса остановить свой выбор на этом фильме, по его словам, было случайным. Находясь во Флоренции, он прочел статью Уильяма Голдмена, в которой автор отметил Хопкинса как одного из своих любимых актеров. Вскоре после этого через его агента из «CAA», приехавшего к нему на съемочную площадку «Ганнибала», Хопкинсу предложили роль в экранизации Кинга. «Это был один из тех моментов, когда решает сама судьба».

Картина «Сердца в Атлантиде» выявила все недостатки Голливуда и все таланты Хопкинса. Умение Голдмена всегда проявлялось в сокращении. Его работа после фильма «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» («Butch Cassidy and the Sundance Kid») заключалась в увлечении детализацией, когда каждый последующий сценарий, начиная от «Марафонца» («Marathon Man») и заканчивая «Ловцом снов» («Dreamcatcher») по Кингу, по нарастающей обнажал героя и связывал с ним место действия. «Атлантида», что неудивительно, отличалась тем же: компактная

лаконичность двух из пяти историй странного и леденящего кровь сборника Кинга, соединенных несложной общей картиной «обряда посвящения» несчастливого мальчика Бобби Гарфилда, сыгранного двенадцатилетним Антоном Ельчиным, таинственным квартирантом в его доме Тедом Бротиганом, роль которого исполнил Хопкинс.

Хотя Хопкинс весьма восхищался как Голдменом (который также написал сценарий «Магии»), так и режиссером Скоттом Хиксом (который недавно преуспел с фильмом «Блеск»), он не мог не заметить разницу между проницательным оригиналом Кинга и слабым квазифильмом, сотканным из него. В романах Кинга персонажа Бротигана мучили загадочные «низкие люди» – гнусные агенты, которые преследуют его по точно неустановленным, но стратегически важным причинам.

Внимательные читатели Кинга найдут объяснение о «низких людях» в шестой части «Темной башни» («Dark Tower»). В фильме Хикса «низкие люди» стали «правительственными людьми» не по заданному сценарием замыслу, а просто потому, что мелкие недоработки бессмысленно повисли в воздухе. Несмотря на нарочитое невнимание, картина «Сердца в Атлантиде» становится моделью голливудской мистики новой эпохи: одновременно и узнаваемой, и щекочущей нервы, и завернутой в бессмысленное «содержание». Ценность фильма – в его полноте, выраженной в игре Хопкинса. Пета Баркер призналась, что всегда с интересом наблюдает за тем, как ее бывший муж изображает умудренных опытом героев: в «Атлантиде», возможно, в контексте обновленной зрелости с прагматическим подходом он превзошел все предыдущие роли, превратившись в действительно трогательного персонажа, которого многие расценили более подходящим для номинации на премию Американской киноакадемии, чем президентские карикатуры девяностых.

Предложения сыграть в триллерах изобиловали, но выбор после «Атлантиды» больше определялся дружбой, нежели деньгами, хотя и суммы предлагали значительные. Алек Болдуин, как и многие актеры, очень долго ждал, чтобы побыть в роли режиссера. В 2000 году, при поддержке студии «Warners» и партнера по производству «Cutting Edge», он наконец исполнил свое желание с ремейком менее известной классики 1941 года Уильяма Дитерле «Дьявол и Дэниел Уэбстер» («The Devil and Daniel Webster»), который разрабатывался на протяжении семи лет. Происходящее стало совершенно другого типа классикой, шаблонной голливудской коммерческой историей, которую обвиняли в злоупотреблении бюджетными средствами, ошибках в менеджменте, эгоцентризме… и судебных разбирательствах.

Тем не менее поначалу Хопкинс был рад подключиться к проекту. Сюжет, по сравнению с оригиналом, в основном остался без изменений: Болдуин играл писателя, который продает свою душу дьяволу на 10 лет, с тем чтобы обеспечить себе литературный успех. Когда дьявол приходит, чтобы получить обещанное, писатель противится долгу и нанимает адвоката Дэниела Уэбстера, чтобы тот защищал его. Производство фильма, сценарий к которому написал романист Пит Декстер, началось после Рождества и закончилось в марте 2001 года, и, по словам Болдуина, Хопкинс снимался в нем «всего пару недель». За свои труды Хопкинс получил $6 000 000 авансом, что – прогресс, по сравнению с «Ганнибалом», и что вскоре станет предметом серьезных споров.

Само производство картины проходило гладко. Дженнифер Лав Хьюитт играла дьявола, а Дэн Акройд и Ким Кэттролл стали приятным дополнением. Но согласно официальным бумагам, представленным позже, сложности начались, когда бюджет превысил первоначально заявленные $13 000 000 и дошел до $28 000 000. Через два месяца после завершения непосредственной съемки фильма, с предстоящим монтажом, Болдуин официально объявил о своем отказе от проекта и начал судебный процесс против продюсера компании «Cutting Edge» Дэвида Глассера, из-за $850 000 не выплаченных гонораров. Одновременно Коринн Манн – партнер Болдуина в его девелоперской компания «El Dorado»[222], инициировала свой судебный процесс против Болдуина, ссылаясь на нарушения контракта и задолженность по выплатам в размере «больше чем $100 000». Последующие 18 месяцев «Дьявол и Дэниел Уэбстер», который впоследствии был смонтирован и озвучен, пылился в ящике, в то время как «Warners» сложила с себя полномочия, а обвинения и угрозы продолжали сыпаться. В какой-то момент «Variety» объявил, что Глассер и Болдуин достигли соглашения «в интересах фильма»; через несколько недель они снова конфликтовали по юридическим вопросам и, как сообщило информационное агентство «WENN»: «Агенты федеральной службы конфисковали» киноленту, утверждая, что один из инвесторов фильма якобы «не покрыл чек» в процессе производства и теперь находится под федеральным следствием.

По мнению Глассера, дело сводилось к жадности Болдуина. Он сказал: «Мы дали Алеку именно то, о чем просили его адвокаты, а он пошел и обратился с иском, который в основном сводился к выплате премии в размере $850 000, которую он мог бы получить лишь в случае, если снимет фильм в срок и уложится в бюджет. Почему, если он беспокоился о том, чтобы подрядчики

получили деньги, он не убедился сначала, что ему не оплатили все в полном размере? Я задерживаю свой гонорар, чтобы заплатить подрядчикам. Я мог бы остановить процесс, потому что Алек нарушил контракт, но я видел монтаж фильма, и это хорошая картина. Я держусь за фильм, который раздул бюджет с 13 до 28 миллионов долларов, а он не в состоянии держать удар, когда инвестор выходит из дела».

Болдуин видел ситуацию совершенно иначе. Он строго придерживался бюджета, разумеется, просил о сокращении во всех департаментах, с тем чтобы контролировать затраты, и только Корины Манн отказалась сотрудничать. Как полноправный партнер и продюсер, Болдуин утверждал, что его средства были ограничены, а также что он ничего не должен Манн. Что касается требования компании «Cutting Edge», относительно контроля за тратами, Болдуин настаивал, что проблемы начались с его друга Энтони Хопкинса. Хопкинс лично здесь был ни при чем, но, как утверждает Болдуин, он был вполне готов снять фильм «с актером меньшей величины», но решение принимал Глоссер, который очевидно трепетал перед блистательным Хопкинсом. «Судебный иск Глоссера – это ширма, чтобы прикрыть свой собственный промах и возможную аферу, – сказал Болдуин. – Это Глоссер сказал, мол, давай рискнем и выплатим Хопкинсу деньги. Мы не просили, чтобы он нашел дополнительные $6 000 000. Мы судимся потому, что они начисто нас облапошили, сказали, что у них есть деньги для окончания съемки фильма, когда уже знали еще до ее начала, что у них их нет. Они надеялись, что смогут собрать их, а когда им это не удалось, они подумали, что мы этого не заметим».

Хопкинс едва ли заметил разворачивающийся кризис, потому что следовал собственному новому принципу, и к лету он уже снимался в очередном голливудском триллере: истории про полицейских Брукхаймера и Шумахера «Плохая компания» («Bad Company»). Если когда-либо его самые преданные поклонники пуристы, любившие его по британскому театру и работам с Мерчантом и Айвори и проходили проверку, то проходили ее именно сейчас. Со времен «Ганнибала» ему была дарована позолоченная мантия ярко выраженного статуса кинозвезды со всем его багажом и крайностями. Помимо президентских визитов, во время съемочного процесса «Ганнибала» территория, как повелось, огораживалась, и в радиусе одного километра вокруг звезды стоял кордон. В Вирджинии, как раз накануне окончания съемки фильма, местные жители подали прошение снять ограждения. После премьеры «Ганнибала», который показал превосходные кассовые сборы в $58 000 000 в первую неделю

показа, двигаясь к предполагаемой прибыли в $350 000 000, за ним закрепился статус звезды. В Куинсе, Нью-Джерси, и в центре Манхэттена съемка фильма «Плохая компания» сопровождалась беспрецедентной шумихой вокруг членов съемочной группы, и, хотя вторую главную роль исполнял разговорчивый любимчик тинейджеров по шоу «Saturday Night Live» Крис Рок, никто не сомневался в лидерстве Хопкинса. Независимый журналист Ли Грегг подытожил: «Даже не утруждайтесь, чтобы подойти ради интервью, потому что услышите заготовленную фразу: „Я просто актер, бизнес меня не касается, я просто учу свой текст…“ Выдумки – это привилегия, которая сопутствует суперславе».

Проблема, заложенная с приглашением в проект знаменитого своей склонностью к карикатурам Брукхаймера, была, конечно, связана с риском на самопародию. Все великие актеры, работающие на голливудской арене, проходят через это, и лишь некоторые, разумеется, не Оливье и не Бёртон, остаются нетронутыми. Ранее, когда «WENN» впервые анонсировало «Плохую компанию» (позже переименованную в «Паршивую овцу» («Black Sheep»)), были нехорошие предзнаменования. Предложенный фильм был заявлен как «имитация ужасов». Он таким не был, однако его ослепительная вспышка чуть не довела всех до грани. Сама концепция истории принадлежала Брукхаймеру: «Я вынашивал ее несколько лет. Это, по сути, игра противоположностей, но также история с юмором, где парню приходится стать собственным братом-близнецом, с которым они совершенно не похожи». Брукхаймер пригласил Джоэля Шумахера, работы которого варьировались от «Автомойки» («Car Wash») до «Страны тигров» («Tigerland») и двух «Бэтменов» («Batman»), и вместе они остановили свой выбор на Хопкинсе – фильмы с участием которого всегда попадают в десятку лучших и приносят большой доход. «Мне предложили, я прочитал часть сценария и подумал, что да, я знаю этого парня Рока, я видел его по телику, – рассказал Хопкинс. – Мне нравятся боевики. Мне нравится Шварценеггер и все такое. Люди считают, что я очень интеллектуальный и склонный к размышлениям, но мне нравится развлекаться».

Это могло бы стать развлечением, если бы один незначительный элемент сюжетной линии не повлиял на картину самым неудачным образом. Хопкинс играл роль Гейлорда Оукса – оперативного сотрудника ЦРУ, который вынужден заменить своего партнера (выпускника Гарварда, убитого во время операции по закупке ядерного оружия) его бестолковым братом-близнецом. Сюжет сосредоточен на попытках террористов скомпрометировать Джейка, роль которого исполняет Рок, но

красной нитью проходит линия, которая заслоняет развитие сюжета – это угроза террористической ядерной атаки на Нью-Йорк. Журнал «Variety» посчитал, что персонаж в первоначальном сценарии угрожает «превратить Уолл-стрит в кучу угольной пыли». Фильм находился на стадии монтажа, когда 11 сентября произошли террористические атаки. Тотчас компания «Disney» объявила о переносе выхода фильма на июнь следующего года. Были сделаны небольшие сокращения, но на этот раз интуиция подвела Хопкинса. К моменту, когда фильм был уже в прокате, тема 9/11 просочилась в каждый аспект американской жизни и культуры. Легкомысленный и летний Нью-Йорк, изображенный в «Плохой компании», больше не существовал, а само слово «террорист» означало отвратительную реальность, которая изменила повседневную жизнь всех американцев. Хопкинс, как и все, был потрясен атаками: в Торонто, когда он продвигал фильм «Сердца в Атлантиде», он впервые за многие месяцы позвонил Дженни и переосмыслил свою жизнь; при данных обстоятельствах проблемы «Плохой компании» представлялись не столь важными.

Масштаб провала фильма, тем не менее, оказался благотворным. «Ганнибала», несмотря на прекрасные финансовые показатели, сочли попросту примитивной и менее значимой работой, чем «Молчание ягнят». «Плохую компанию», для сравнения, похоронили под плохими рецензиями. По мнению издания «New York Times», «от него веяло чем-то затхлым»; газета «Toronto Star», будучи всегда поклонником Хопкинса, открыто осудила «весь замысел и бессодержательность, нарочитую режиссуру и безыскусное представление, блестящий актерский состав и ужасное исполнение… это фильм, который мог бы вас взбесить, если бы не был настолько нелогичным». Худшее исходило от Сэма Эллиса из газеты «Boston Globe», который в первую очередь обвинял Хопкинса: «Мы допускаем, что у него был неудачный поход на рынок или дорогостоящий развод, потому что нет разумного объяснения (если только не денежный вопрос), почему такой выдающийся актер так низко пал». Похоже, повсеместно наступило время переосмысления. Когда 11 сентября он позвонил Дженни, как она позже рассказывала Квентину Фолку, она очень удивилась. Они уже обсуждали развод, как вдруг он надумал с ним повременить. Через несколько недель он позвонил, чтобы сказать, что отсрочки не получится, что им нужно возобновить процесс официального развода. Дженни была не готова к этому, полагая, что развод не нужен, но она настолько его любила, что подчинилась его плану и обсудила условия мировой, печать в которую была поставлена в июне 2002 года, что принесло ей доход и дом в Кенсингтоне. Хопкинс уже начал

встречаться с новой дамой – южноамериканским антикваром по имени Стелла Арройве, с которой он познакомился, когда занимался покупкой мебели для своего нового дома в Малибу. «Когда я увидел, как он отправился в Голливуд, – рассказал Дэвид Скейс, – я подумал: что ж, это то, что я называю „жизнь в трех актах“. Но у некоторых людей есть нечто большее. Я всегда задавался вопросом относительно вероятности четвертого акта…»

# Глава 19
# Работяга

Казалось бы, простое решение – союз со Стеллой Аррояве – возникло из периодически возникающего желания сильно влюбляться. Многие, кто видел Хопкинса в округе Лос-Анджелеса, находили его неожиданно сдержанным и расслабленным.

Несколькими годами ранее в интервью он просил не докучать ему вопросами про уэльское происхождение и про алкоголизм: «Это было 25 лет назад, тема исчерпана». Теперь же он бросал вызов скептикам, которые настаивали, что его двойное гражданство оскорбляет Уэльс тем, что он с удвоенной энергией помогает старым друзьям. Ранее он уже перевел один миллион долларов в фонд Сноудонии. Вдобавок к этому он подарил еще один миллион Фонду Энтони Хопкинса – спонсорской программе по поддержке начинающих театральных актеров, и 300 тысяч Уэльскому колледжу музыки и драмы. Теперь, услышав про проблемы реставрации 112-летнего театра «Palace Theatre» в Суонси, места, где он ненадолго появился сорок лет назад, он пообещал еще большую поддержку. «Хопкинсу не хотелось бросать театр, – высказался Дэвид Хэа, – потому что театр означал для него самовыражение, которое он так ценил». Весь 2001 год Хопкинс на добровольных началах работал в Школе актерского мастерства Рёскина, расположенной в заброшенном ангаре Аэропорта Санта-Моники, что обеспечило ей всестороннюю поддержку. Он бесплатно раз в неделю проводил свои семинары. «Я спросил его, как я могу его отблагодарить, – вспоминает основатель школы Джон Рёскин, – а он ответил: „Вы уже дали мне чашечку кофе…“».

Безмятежность Хопкинса была естественной. В процессе репетиторства для студенческой постановки «Фрекен Юлия» («Miss Julie») по Стриндбергу его оптимизм так и лучился: «Не хочу использовать слово „важно“ или говорить об „отдаче“, – сказал он приезжему писателю. – Это было бы совсем в духе Матери Терезы, но мне приятно здесь находиться, и это трогательно. Моя крошечная миссия в жизни – это донести им: „Нет никакой тайны в игре“, и для меня это огромное удовольствие видеть, как они раскрываются». Лежащее в основе спокойствие заключалось в новой культуре его прагматического подхода. Кино он предпочитал театру. Но ничего из этого не могло бы содрогнуть его мир. На тот период «Плохая компания» уже вышла в прокат и потерпела фиаско. Но Хопкинса это не

расстроило. В конце концов, это был просто фильм, и он нашел лучший способ, чтобы пережить разочарование. «Просто я больше ничем страстно не увлекаюсь, – сказал он. – Раньше меня зачаровывал сам процесс игры, но с течением времени я перестал воспринимать это серьезно. Я просто разучиваю текст, выхожу, отыгрываю его и всё. Мне хорошо платят, так что мне не нужно снова работать».

Скрытное, упрямое противоречие – любовь и ненависть – осталось, но часть нового равновесия заключалась в том, чтобы наплевать на все. Жить в страхе, как он однажды признался Джеймсу Селлану Джоунсу, значило бы не жить вообще. «Моя жизнь на сегодняшний момент куда более приятная, потому что я поддался ей, – сказал он журналисту газеты „Calgary Sun“. – Чем старше я становлюсь, тем больше я освобождаюсь от забот, волнений и ожиданий. Это помогло мне восстановить связь с самыми важными и сильными сторонами моей жизни».

Регулярные встречи в группе анонимных алкоголиков, по-прежнему исправно посещаемой, теперь выигрывали от этого нового принципа расслабления. Откровенно, еще задолго до появления в СМИ материалов о его отношениях с Аррояве, начавшихся летом 2002 года, он признался, что ее присутствие крайне важно для него. Без какой-либо вины или стеснения он позволил обнародовать запись сеанса в группе анонимных алкоголиков ($5 за копию), чтобы помочь организации, в которой он обозначил свои приоритеты. Его алкоголизм, как он рассказал, был «удивительным опытом», который повлиял на каждый день его жизни. Его главные волнения касались здоровья матери. На тот момент ей уже было 88 лет, совсем недавно она перенесла ряд инвазивных процедур в клинике «St. John» в Санта-Монике, чтобы решить проблемы «нарушения кровообращения», и теперь она шла на поправку. Везде и всюду он говорил о своем новом принципе сохранять душевное равновесие:

«Ничто не имеет значения, но моя мама – важна. Мне доставляет удовольствие заботиться о ней, и я звоню ей, чтобы убедиться, что она в порядке. Ей нравится выходить в свет и бывать на вечеринках, и это ужасно здорово быть уверенным, что с ней все в порядке. Порой ты попадаешь в час пик, едешь как сумасшедший и, когда застреваешь в страшной пробке, начинаешь замечать, что все вокруг хранят абсолютное молчание. Я просто везунчик, что хожу по земле, а не лежу под ней. К черту пробку, ты думаешь, как это действительно здорово – жить! Это важно… иметь сад, выращивать цветы, или гулять по пляжу, или кормить птиц. После полудня я собираюсь поехать домой и поиграть на фортепиано».

Сорокашестилетняя Стелла Аррояве, с волосами цвета воронова крыла, жизнерадостная по натуре и не имеющая никакого отношения и особого интереса к миру шоу-бизнеса, пошла на поводу у своего жениха и старалась избегать средств массовой информации, привыкая терпеть печатные сплетни, которые варьировались в британских и американских таблоидах от обвинений в недавнем банкротстве и до судебного иска от французского бизнесмена. Хотя она обедала с друзьями и агентами Хопкинса и каждый с радостью ее принимал, Аррояве в плане общения оставалась практически невидимкой, сосредотачивая свое внимание на ремонте дома в Малибу, вокруг элегантного рояля «Bösendorfer», главного украшения гостиной и средства вечерних медитаций Хопкинса, и на том, чтобы сопровождать его в по-прежнему им любимых долгих поездках по пустыням. «Наконец-то, – сказал Хопкинс одному своему другу, – у меня есть кто-то, кто любит колесить так же, как и я».

Работа над серией Лектера стала большим спорным вопросом. Де Лаурентис дал ясно понять, что последует еще один фильм, а может, и больше. Очевидно, ожидать, пока Том Харрис создаст новый материал, было безнадежной затеей: «Красный Дракон» («Red Dragon»), переделанный он или нет, все равно подойдет.

По мнению Хопкинса, привязанность к Де Лаурентису, который всегда относился к нему с огромным профессиональным уважением, позволяла ему быть в курсе дела, но на этот раз он серьезно задумался. «Мне нужно было, чтобы меня убедили», – сказал он позже; участие в проекте Теда Талли стало отличным средством убеждения. Литературное чутье Талли очень импонировало Хопкинсу. Для Талли недосказанность была в порядке вещей. К примеру, в фильме «Плохая компания» Хопкинс жаловался Шумахеру на словоблудие в сценарии: «Я поехал в Нью-Йорк на начало съемок и сказал Джоэлю: „Ты должен вырезать часть текста. Слишком много слов. Совсем не обязательно все объяснять“». Мамет и Зейллиан, если у них и были некоторые слабости, имели склонность к многословию. Талли был доволен предложением и ужасно хотел вернуть Лектера, потому что «это трилогия. И я сказал: „Да, давайте завершим ее с участием такого гениального актера“».

Выход трилогии Харриса стал разумным основанием для продолжения Лектера. Как всегда, Хопкинс отстранился от того, чтобы влезать в режиссуру производства, но одобрил интуицию Де Лаурентиса. «Ганнибала» Скотта в основном критиковали за жестокость. На этот раз Де Лаурентис с радостью последовал предложению студии «Universal» пригласить режиссера Бретта

Ратнера, рожденного поколением «MTV», чьи музыкальные видео для таких звезд, как Мэрайя Кэри и Мадонна, впоследствии переросли в остроумные боевики, имевшие колоссальный успех, как фильмы «Час пик» («Rush Hour»), части 1 и 2 с Джеки Чаном. Хопкинс засомневался, когда услышал о репутации Ратнера как многостаночника, но, встретившись с ним в Нью-Йорке, он оценил его юмор и молодость (ему тогда было 32 года). Решение взяться за фильм пришло после простого вопроса Ратнера: как Хопкинс хочет сыграть нового Лектера? Здесь Хопкинс уже имел четкое представление. «Красный Дракон», предшественник «Молчания ягнят», не показывал Кларису совсем, главным героем в нем был Уилл Грэм – одержимый агент ФБР, чья охота на другого серийного убийцу, Зубную Фею, начинает серию каннибала. Грэм был второстепенным игроком в «Молчании», так же как и Лектер в «Красном Драконе». Но успех «Молчания» повлек за собой полную переоценку «Красного Дракона» с переизданием оригинального романа, к которому добавили «связывающее» вступление Харриса. Талли, Де Лаурентис и киностудия «Universal» преодолели последующие расхождения, увеличив роль Лектера в «Красном Драконе», и преобразили фильм таким образом, чтобы задним числом задать тон отношений, установившихся в фильме «Молчание ягнят».

В оригинале книги Грэм ответственен за лишение свободы Лектера, использует его как проводника, чтобы проникнуть в сознание Зубной Феи. В этом, как понимал Хопкинс, заключался «путь» к преобразованному персонажу. Ключом, как считал Хопкинс, являлась злость. «Потому что Уилл Грэм сажает Лектера на пожизненное заключение, – рассказывал Хопкинс Ратнеру, – он ужасно зол. Я хочу сделать ставку на это. Я хочу изобразить его в слепой, тихой ярости. Если я когда-то выйду, я сотру его в порошок. Я хочу стать бомбой замедленного действия, которая тикает под историей Грэма и Зубной Феи, потому что потом с нее все начнется».

Гениальность Ратнера отличалась от гениальности Скотта. Ни художник, ни режиссер драмы, он был наделен тем, что раскрывал уникальные возможности своих сотрудников. В случае с Мэрайей Кэри он использовал ее самолюбование, с Джеки Чаном – китеновскую[223] акробатику, с Хопкинсом – бесспорно, воздержание в ярости. Прорабатывая множественные вариации «Охотника на людей» Майкла Манна, фильм Ратнера предполагал напряженный треугольник между Грэмом, Зубной Феей и Лектером, подводя к знаменитому появлению Клариссы Старлинг и задавая тон, исходя из установленной хронологии в «Молчании». Детали брались из нового вступления Харриса в

переизданном «Красном Драконе» и из фильма «Охотник на людей» (где Брайан Кокс играл роль Лектера), и, как в случае с «Ганнибалом», финал Харриса был совершенно переделан. Хопкинсу нравилась вся эта шахматная игра, и он был вдохновлен присутствием его новых коллег Эда Нортона (в роли Грэма) и Рэйфа Файнза (в роли Зубной Феи). Настолько вдохновлен, что фактически был готов – ну почти – мириться с непоколебимым, многостаночным стилем режиссуры Ратнера. Почти. Хопкинс вспоминал:

«Как-то мы снимали сцену драки с Эдвардом Нортоном, где я замахиваюсь на него ножом, и мы проделывали это раз восемь или десять. Я отошел, чтобы посмотреть на результаты в монитор, а это было на ранних этапах фильма, я еще не отыграл сцены в камере. Был уже поздний вечер, и я подумал: „Ну-у, это будет длиться до бесконечности“. И я спросил Бретта: „Так чего ты хочешь?“ Он ответил: „Я хочу большего“. А потом он спросил меня: „Как я могу сравниться с Марти Бестом?“ На что я ответил: „Ну, ты близок, это точно. Ты очень близок. Ты и Кубрик. Ты близок, – сказал я, – так что не будь чрезмерно требователен“. И я действительно так думал. Но это был единственный маленький разлад между нами, что-то вроде небольшого пинка ему. Но у него были на то свои причины, он учился в киношколе нью-йоркского университета и был из тех режиссеров, которые могут видеть то, что хотят. Он хочет видеть то, что он хочет видеть».

Ратнер хотел видеть злость, и измором он своего добился. Хопкинс вспоминал:

«Есть одна сцена, в которой я был в общем-то разочарован. Каким-то образом она не получилась. Это сцена, где Эд – Грэм – говорит мне: „У тебя есть один недостаток“. „Какой же?“ – спрашивает Лектер. „Ты псих“. И это было в начале истории, что меня обеспокоило. Я, конечно, не терял из-за нее сон, но она мне казалась слабой. Это моя первая сцена в камере, и я просто подумал, что она вышла слишком расплывчатой или слишком несерьезной. А я не люблю просить сделать повторный дубль, но я настолько переживал, что сказал: „Помнишь такую-то сцену, что мы отсняли?“ Бретт сказал: „Ага“. Я сказал: „Я вот что хочу спросить: мы могли бы ее переснять?“ Эда тогда рядом не было, но Бретт сказал, что я могу просто сыграть перед объективом. Он спросил меня, как я собираюсь это сделать. А несколькими днями ранее он попросил меня прошептать Эду на ухо непристойности перед выключенной камерой. А теперь он хотел этого же, но Эд был в Нью-Йорке. Так что мы решили опробовать это с Бреттом, и это меня разозлило. Я сказал ему, что это слишком, что это действительно выходит за рамки сценария, что в этом нет

необходимости, на что он сказал: „Хорошо, отлично, играй прямо сейчас, мотор!“ Я, все еще рыча, посмотрел в камеру… и все получилось. Бретт сказал: „Да, да, да, вот оно!“ Эда не было, но я чувствовал, что если бы я мог проходить сквозь стекло, я бы содрал с него лицо…»

В отличие от детального насилия «Ганнибала», «Красный Дракон» превзошел себя, ворвавшись в личную реальность Хопкинса и тихую интеллектуализацию актером Ганнибала Лектера. Ратнер не жалел слов на похвалы: «У него получается, он знает, как быть пугающим, а как притягательным». Но было очевидно, что Хопкинс заранее подготовился:

«Что мне нравится в Лектере, так это то, что этот парень – убийца, что он не герой, он монстр, но в нем скрыта какая-то глубина, особенно в конце. Я понимаю, что именно таким Том Харрис создал своего персонажа, и, конечно, Тед Талли истолковал его по-своему, особенно те последние слова: „В странные времена мы живем“. Вы понимаете, у Лектера удивительное мировосприятие. Несколько лет назад я спросил Джонатана Демми, почему он захотел, чтобы этого персонажа сыграл я, а он в ответ переспросил: „Ну, а ты разве не хочешь его сыграть?“ Он сказал, что видел меня в фильме Человек-слон“ играющим доктора, на что я первым делом подумал: „Никакой связи“. Но она была. Демми увидел Лектера как великого гуманиста, зажатого внутри чудовищного разума, и это трагедия, потому что он гениальный человек, и если бы он высвободился от своего безумия, то стал бы великим благодетелем. Но он попал в свой собственный кошмар, который сам создал. Он разбирается в психологии, понимает Уилла Грэма. Недавно я познакомился с человеком, который сказал, что может „понимать людей“. Он психолог и может открыть твою душу, может проникнуть в тебя и быстренько тебя разобрать, скажем, за три минуты. И это дар. И думаю, именно такой дар был у Лектера».

Завершение «Красного Дракона» ознаменовало собой яркий конец одной главы из жизни Хопкинса. А Де Лаурентис уже истолковывал свой план относительно расширения в 2003 году этого проекта – съемок «Ганнибала 4», который будет носить название «Ганнибал: восхождение» («Hannibal Rising»): «Три этапа исследования развития серийного убийцы, начиная с детства, в подростковом возрасте и оканчивая старостью» – он явно выходил за пределы творчества Тома Харриса, хотя и подразумевал их с Талли вклад. Привязанность Хопкинса к Дино и Марте Де Лаурентис сохранилась. Приятным вознаграждением стало то, что Американский институт кино, проведя соцопрос на тему лучшего кинозлодея, поместил Хопкинса на первое место,

потеснив Аттикуса Финча в исполнении Грегори Пека (в фильме «Убить пересмешника» [ «To Kill a Mockingbird»)], однако у Де Лаурентиса больше не возникало желания «снимать одно и то же снова и снова. Уже снято, это в прошлом… Я не зацикливаюсь на вещах».

Такой резкий поворот, сразу после «Красного Дракона», как полагали друзья, свидетельствовал о безусловном проявлении интеллекта актера. В девяностых ветеран Голливуда Джеймс Кобёрн, еще один большой поклонник «уникальности» Хопкинса, размышлял о сомнительной природе славы. Кобёрн добился успеха благодаря фильму «Великолепная семерка» («The Magnificent Seven»), но чувствовал себя – как и его близкий друг Стив МакКуин – «попавшим в тупик» из-за славы, «потому что она развратная, льстивая, прекрасна в финансовом отношении… и наконец, она губит душу». Хопкинс без особого интереса занимался извращенной самопародией в «Плохой компании», но, по словам Кобёрна, он сделал опасный шаг в сторону:

«Стив чувствовал это. Ты играешь одну или две сильных, популярных роли. Потом они вкладывают в тебя деньги. Так что ты снова отыгрываешь их, или их вариации. Затем они вкладывают еще больше баксов… потому что им нужна уверенность. Голливуд – это проявление рыночной экономики и ничего больше. Они говорят про творчество, но все это ложь. Хопкинс сейчас на грани. Ричард Бёртон был там же, а потом слетел с катушек. А прежде чем он понял это, он исполнял роль… Ричарда Бёртона. Это самое большое испытание головокружительного успеха: ты перестаешь быть актером и начинаешь играть „себя“. Ты становишься знаменитостью и перестаешь быть актером. В итоге Стив захотел вернуться к Ибсену, что, к счастью, он и сделал (в картине „Враг общества“ („The Enemy of the People“) в 1978 году). Никто, кто является истинным артистом – истинным! – не будет рад умереть знаменитостью».

«Это было время, – сказал Хопкинс в 2000 году, – когда я соглашался на любую роль, которую мне подкидывали, потому что я не хотел облажаться, лишь бы не пришлось мчаться назад в Лондон и умолять о работе». То время прошло. Как раз в середине производства «Красного Дракона» ходили слухи, что Хопкинс больше не хотел сниматься в чем попало. «Я знал его как трудоголика, – сказал один бывший агент из „CAA“, – и я слышал эту информацию. Пятью годами ранее вы бы предложили ему амплуа нового Брюса Уиллиса. Сейчас вы вряд ли такое сделаете».

Из отфильтрованного списка фильмов с предложениями от

Ниситы из «САА» Хопкинс выбирал самые интеллектуальные – как прямой противовес неизбежности очередного мирового успеха Лектера. Экранизация режиссера Роберта Бентона острого социального эссе Филипа Рота «Запятнанная репутация» («The Human Stain»), демонстрирующая незаурядные актерские способности Хопкинса, принесла ему премию от Американской киноакадемии за фильм «Крамер против Крамера» («Kramer vs. Kramer»). Дастин Хоффман, как помнят многие, проходил через мучительный развод, когда Бентон взял его на роль в эту историю, которая раскрывала всю подноготную развода. Хопкинс, в свои 66 лет, был до безумия влюблен в Арроябе, которая моложе его более чем на двадцать лет. Бентон предложил ему роль Колмена Силка – профессора преклонных лет, который влюбляется в Фони Фарли, женщину тридцати лет. Разумеется, Хопкинс не признал сходства. По его мнению, выбор фильма Бентона объяснялся его происхождением: он восхищался Бентоном и Ротом, высоко ценил умения своих коллег Николь Кидман (в роли Фони), Гари Синиса и Эда Харриса. Плюс ко всему ему нравились сюжетные линии фильма, которые, как и роман Рота, охватывали временной период с намеком на лето 1998 года, когда все мировое любопытство жадно сфокусировалось на скандалах, связанных с Клинтоном, Левински, Трипп и Старром, чтобы исследовать тайную жизнь пожилого профессора, который призван целиком переосмыслить свое существование через последовательность случайных встреч. «Эта история неполиткорректна, – сказал Хопкинс, ссылаясь на расистские вкрапления в истории, которые проводят параллель с проблемами дискриминации по возрастному признаку в вопросах секса. – Я ненавижу политкорректность, абсолютно не выношу».

Для картины «Красный Дракон» Хопкинс снова много тренировался, занимался тяжелой атлетикой (новое хобби), бегал трусцой, сидел на низкокалорийной диете. Имея в перспективе первые со времен фильма «Магия» сцены сексуального характера, он был вынужден заняться своей физической формой. Однако визуальное различие между «Красным Драконом», в котором у него были длинные волосы, зализанные в хвостик и сверху подкрашенные, и «Запятнанной репутацией» красноречиво говорило о его неослабевающих амбициях.

Для фильма Бентона Хопкинс был обязан излучать благожелательность и незащищенность, не в пример тому, к чему он сам стремился. Линия сюжета довольно длинная и отслеживает Силка (в воспоминаниях, в которых Вентворт Миллер сыграл молодого Силка), начиная с трудного детства, проходит через радостное пребывание в должности профессора

античной литературы в колледже Новой Англии, через школьный скандал, в котором его обвиняют в использовании расистских эпитетов, через неожиданную смерть жены, через роман с Фони, через странную дружбу с писателем-отшельником Нейтаном Цукерманом, через судебные разбирательства и финальную окончательную личную катастрофу.

Во всех отношениях, по наблюдению Бентона, Хопкинс изображал не знакомую всем сдержанность британских романов, а тонкую, надрывную страсть. Потрясенный каждодневной отдачей Хопкинса, который всегда был его единственным вариантом на роль Силка, Бентон сказал: «Есть актеры, которые провожают тебя к персонажу, а есть такие, которые берут выше, туда, где происходит реальность. Тони как раз из таких».

Снятый в выразительных осенних пейзажах по всему пригородному Квебеку (включая кампус Университета Макгилла в Монреале) и Массачусетсу (включая Колледж Уильямса), фильм использовал каждый аспект кино, чтобы изложить свои доводы, которые меньше всего говорили о сексуальной жизни в пожилом возрасте, а скорее об американском расизме. Тайна Силка, как мы узнаем, заключается в том, что его родословная не белой расы, а черной: его увольняют с поста в университете за использования слова «черномазый», но он не может никому признаться в своей истинной идентичности, разве что Цукерману и, наконец, Фони. Роман Рота, который Хопкинс прочел и который ему понравился, был саркастическим обвинительным актом обществу; фильм Бентона был другим. «Я более мягкое выражение мысли автора, – сказал режиссер. – И я расцениваю эту ситуацию, прежде всего, как человеческую трагедию». Разумеется, сцена, которая удалась Бентону, сочинившему без малого два из десяти своих фильмов (с тех пор как он начинал как сценарист в фильме «Бонни и Клайд» («Bonnie and Clyde») в 1967 году), это не полемическая речь, а момент, когда Силк, скрываясь в лесу, рассказывает историю своей жизни Цукерману и танцует с писателем. «Вот почему я так поступил. Есть невероятно тонкие сцены, где ничто не зависит от слов. Есть сцены, где самое интересное заключается в жизни, происходящей между актерами внутри – да, есть слова, но дело не в них. Слова – это самое малое в сцене…»

Чтобы использовать поэтические метафоры – «осенний шанс», «отказ порождает боль», – Бентон и его оператор Жан-Ив Эскоффье экспериментировали с новым промежуточным цифровым мастерингом, который позволял кинопленке подвергаться обработке, делая ее более яркой или приглушенной помимо возможностей обычной цветоустановки. «Я сказал Жан-Иву, что хочу, чтобы фильм выглядел как рукописная открытка,

отправленная другу, такая задушевная и личная, – говорит Бентон. – Идея касалась картинки, чтобы она была красивая, но не слащавая. Мне не нужны были первичные цвета. Мне нужен был контраст между зимой и весной, где зима бесцветная, а весна яркая и живая. И я хотел, чтобы драматические сцены ночью были мрачными и дерзкими».

Получаемая корректировка придавала необыкновенную живописную трогательность, тем более заметную, потому что текстурно она никогда ранее в кино не встречалась. Но Бентон не сомневался, что технология, пусть и настолько великолепная, носила лишь второстепенный характер по отношению к самой игре. Поначалу, как сказал Бентон, Хопкинс волновался, что, возможно, не сможет сыграть эту роль, и спросил, не нужен ли ему дополнительный грим или темные контактные линзы, чтобы походить на Вентворта Миллера. «Я ответил, что нет. Я знал, что он сможет этого всего добиться сам. Это был вопрос, типа: принимайте меня таким». Бентон ранее работал с Николь Кидман, которую они с женой воспринимали как «еще одну дочь», в картине «Билли Батгейт» («Billy Bathgate»). Он полагал, что только она могла подойти Хопкинсу. «Это наконец был фильм актеров. Именно актеры владели им».

А Хопкинс, разумеется, никогда не был настолько напряжен, равно как и легок в изображении – для этого случая – не порока или рассеренности, а скорее общей человечности. «Мне никогда не было комфортно сниматься [в интимных сценах] с женщинами, – сказал он. – Вот если бы я выглядел как Брэд Питт…» Колмен Силк оставил в нем след, когда все экзистенциальные вопросы хотя бы облегчаются благодаря человеческой близости. «Когда много работаешь, меньше думаешь», – говорит Фони, заставляя эмоционально растерявшегося Силка-Хопкинса сдаться. «Кто это сказал?» – спрашивает Силк, затаив дыхание. Наивное удивление, когда он неохотно уступает, следуя в спальню, где находит ее обнаженной и ожидающей его, становится моментом откровения, самоопределяющей игрой, – вероятно, момент истинной автобиографии? – похожей на таитянские туземские сцены в «Баунти», которыми так восхищался Линдсей Андерсон.

Трудно вообразить, как Хопкинс приходил в себя после такого эмоционального подъема. Что, в конце концов, было ему ловить? Деньги? Деньги больше не являлись целью. Их у него было предостаточно, чтобы присматривать за Мюриэл, которая, как он знал, быстро угасала, за Дженни в Лондоне и Стеллой. Простая арифметика показывает, что его годовой заработок с середины девяностых превышал $40 000 000; к этому добавятся

еще щедрые проценты от фильмов про Лектера, каждый из которых суммарно принесет более половины миллиарда долларов.

Вероятно, имело место маленькое баловство лично для себя. Он сорок лет трудился, чтобы достигнуть уверенности – и фантазии – в актерской карьере и отождествления с Америкой. Наконец он имел возможность остановиться и расслабиться, получая удовольствие от жизни. «Однажды я с ним поспорил, – вспоминал его старый друг Алан Доби, – насчет возраста. Я сказал: „Как насчет тех декабрьских дней [на закате жизни], когда ты все сделаешь, сколотишь заначку, купишь дом с астрами и розами? Что ты захочешь тогда?“ „Играть“, – вот что он ответил. Чтобы убегать от себя?“ – спросил я. „Нет, чтобы найти себя“, – сказал он».

Самые пронзительные слова, произнесенные Хопкинсом на кинопленке, находились в середине «Запятнанной репутации». Он танцевал с Цукерманом под песню «Щека к щеке» Фреда Астера и облегчал душу, открывая необычайные изменения, вызванные его близостью с чувственной и сексуально безудержной женщиной. «Под конец жизни я узнал так много нового. Это так неожиданно. Я даже этого не хотел. Появилась какая-то сила. И я ничего не могу с этим поделать…»

Алана Доби можно простить за помысел, что Колмен Силк был моментом, когда Хопкинс нашел себя. Всего через несколько дней по завершении съемок фильма, первого марта, в День святого Давида[224], Хопкинс женился на Стелле Арроябе. Его дом в Малибу был украшен нарциссами, а среди приглашенных гостей значились Стивен Спилберг, Кэтрин Зета-Джонс, Элис Клиз и Николь Кидман. И специально для Мюриэл – парень Голливуда ее эпохи Микки Руни, он тоже присутствовал. «New York Daily News» среди первых сообщила о счастливом событии. Забыв об иронии своей передовицы, «News» цитировала слова Хопкинса, что Америка отныне его дом: «…потому что американцы относятся ко мне гораздо лучше, чем британцы». «Британское освещение в печати свадьбы, должно быть, только поддержит его плохое впечатление», – писала «News», прежде чем процитировать Джимми Избега, который якобы подавал в суд на Арроябе в 1994 году из-за невыгодной бизнес-сделки: «Я удивлен, что она с Энтони Хопкинсом. Я бы хотел его предостеречь».

Хопкинс воспринял клевету с подобающей реакцией: остроумным и многозначительным молчанием. К тому времени он уже знал правила игры.

Летом 2003 года Хопкинс выбрал два важных фильма

режиссеров-тяжеловесов: «Доказательство» («Proof») Джона Маддена и «Александр» («Alexander») Оливера Стоуна, и временно утратил импульс роста. Фильм Маддена был весьма содержательным материалом и достойным преемником «Запятнанной репутации». Он зарождался в 2000 году в качестве пьесы тридцатилетнего чикагца Дэвида Обёрна, поставленной на сцене бродвейского театра «Walter Kerr Theatre» и сыгранной 916 раз в спектаклях с актрисой Мэри-Луиз Паркер и режиссером Дэниелом Салливаном, которые оба получили премию «Топу Award», а Обёрн стал лауреатом Пулитцеровской премии. Перенесенное в 2002 году в Лондон, «Доказательство» стало своего рода мощным возвращением к театральному цеху Джона Маддена и Гвинет Пэлтроу, с которой Мадден так победоносно отрежиссировал фильм «Влюбленный Шекспир» («Shakespeare in Love»). Мадден не работал в театре с середины восьмидесятых; последняя театральная работа Пэлтроу была в постановке «Как вам это понравится» («As You Like It»)[225] в Уильямстауне, штат Массачусетс, в 1999 году. В камерном театре «Donmar Warehouse»[226] пьеса шла с аншлагом на протяжении более чем четырех недель в мае и июне, Пэлтроу превзошла все ожидания. «Мало чем отличаясь от Мэри-Луиз Паркер на Бродвее, – писал Майкл Биллингтон из газеты „Guardian“, – Пэлтроу украшает пьесу Обёрна, делая ее существенно лучше, чем она есть на самом деле». Чарльз Спенсер из газеты «Telegraph» также одобрил Пэлтроу и назвал «Доказательство» «чрезвычайно трогательным».

Сюжет Обёрна имел некоторые схожие черты с «Запятнанной репутацией» Рота. Трехгранный рассказ о семейных отношениях, так или иначе связанных с Кэтрин – женщиной, пожертвовавшей своим образованием и светскими развлечениями, чтобы ухаживать за умирающим отцом, математическим гением с психическим расстройством. Пьеса скачет от ее отношений с пожилым отцом к последствиям его смерти, когда она борется с подозрениями о собственном безумии, параллельно постоянно соперничая со своей легковесной сестрой Клэр и Хэлом – студентом, который хочет тщательно изучить тетради ее отца. В «Donmar» Рональд Пикап, однокашник Хопкинса по RADA, играл роль отца, и огромный ажиотаж вокруг спектакля вынудил издание «British Theatre Guide» сообщить о «донмаровском безумии», повторении круглосуточных очередей, которые сопровождали визит Николь Кидман четырьмя годами ранее в «Голубой комнате» («The Blue Room»[227]) Дэвида Хэа. Последующее продолжение фильма было как нечто само собой разумеющееся. «Изначально мне предложили эту пьесу для фильма, – рассказал Мадден. – Но мы с Гвинет обсуждали

вариант, чтобы поставить что-то в театре после „Влюбленного Шекспира“, который в конце концов был любовным посланием театру в целом. Так что подобное развитие событий представлялось верным».

В начале 2003 года студия «Miramax» анонсировала проект, и Мадден объявил свой состав актеров. Из театральной постановки только Гвинет Пэлтроу была приглашена для съемок в фильме (со сценарием, написанным Ребеккой Миллер – дочерью драматурга Артура Миллера), с участием Дэвис Хоуп (из фильма «Сердца в Атлантиде») в роли Клэр и Джейка Джилленхола в роли Хэла. Маддену нравилась работа Пикапа на лондонской сцене, но он понимал, что для «Miramax» было необходимо участие звезды: Хопкинс стоял первым в очереди, и в сентябре, за несколько недель до начала съемок, он был ангажирован.

По ряду причин, среди которых было противостояние Хопкинса со СМИ, «Доказательству» всегда не хватало так называемого «маркетингового профиля». Во многом это отражало вдумчивость проекта и ведущих исполнителей, но предрекало дурное будущее законченной работе. Для Обёрна проект стал очень личной работой. Он учился на бакалавра в Университете Чикаго и взял за основу своего центрального персонажа профессора химии «с приветом», которого знал. Декорациями пьесы послужило заднее крыльцо дома, за пределами территории университетского городка, которое становится мавзолеем Кэтрин. На начальной стадии проекта Обёрн устал обобщать вид места действия, но понимал, что правдивость работы должна быть чем-то «подтверждена». Впоследствии декорации сменили на район Гайд-Парка, неподалеку от университетского кампуса, и порядок работы был отрегулирован. Первоначально Чикагский университет противился производству, но Пулитцеровская премия Обёрна и репутация Маддена открыли им все двери. Через несколько недель поисков, на 48-й улице, к северу от кампуса, был найден скромный дом с подходящим крыльцом, и новые сцены были сняты таким образом, чтобы задействовать в кадре Рокфеллеровскую церковь, Экхарт-Холл[228] и богословский факультет.

Роль Хопкинса в фильме была вплетена, как роль Колмена Силка, хотя и была менее проникновенной. Всего 20 % фильма было снято в Чикаго, остальное – на разных сценах в Элстри в Британии[229]. Это стало первой киноработой Хопкинса на родной земле за последние почти 10 лет, и возвращение на родину прошло даже более спокойно, чем можно было ожидать. Никаких звонков старым друзьям, никаких интервью. Лучшее, что таблоиды смогли накопать, так это материал о сервисном

обслуживании, просочившийся с места съемок в Хартфордшире, где Пэлтроу якобы давала инструкции своему водителю отвозить ее каждый день в лондонский дом, в котором она проживала со своим мужем, солистом группы «Coldplay» Крисом Мартином, и комплектовать ей макробиотические обеды стоимостью в $340 в день.

Начался период зловещего молчания. Отснятый незадолго до Рождества фильм «Доказательство» сперва анонсировали к релизу на лето 2004 года, затем отложили его до октября, чтобы гарантировать лучшие шансы привлечения внимания к картине Американской киноакадемии, по данным «Miramax». Последующая отсрочка – до декабря, а потом еще одна до неопределенной даты «в конце 2005 года» породили не сплетни, а интерес журналистов, занимающихся независимыми расследованиями в этой области. Всплыло то, что, видимо, лента попала в водоворот серьезных распрей всемогущей корпорации «Disney».

«Hart-Sharp Productions», компания, которая продюсировала и финансировала развитие проекта «Доказательство», сняла с себя ответственность, объявив: «Мы со своей стороны выполнили все обязательства, так что все теперь полностью зависит от „Miramax“. Фильм больше не входит в нашу компетенцию». Повсюду ведущие журналы киноиндустрии делали предположения об истинных причинах отсрочки. Подвергшийся нападкам глава «Disney» Майкл Айснер наложил ограничение на бюджет «Miramax», в то время как неуверенные переговоры были призваны определить судьбу «Miramax» после окончания действия в сентябре 2005 года контракта с основателями «Miramax» Бобом и Харви Вайнштейнами. «Disney» уже имел «Авиатора» («The Aviator») Скорсезе и элегантную пьесу для Джонни Деппа «Волшебная страна» («Finding Neverland»), выгодную постановку для последующих «Оскаров», и, по словам представителя «Miramax», «попросту в бюджете не было доступных средств на маркетинг».

Пэлтроу была в ярости, как сообщает отраслевое издание, потому что ее недавняя работа «Небесный капитан и мир будущего» («Sky Captain and the World of Tomorrow») провалилась в прокате, и фильм «Доказательство» для нее стал лучшей наградой со времен «Влюбленного Шекспира».

Хопкинс набрал в рот воды. Декабрь он провел на «Shepperton studios», присоединившись к Оливеру Стоуну «не в службу, а в дружбу», чтобы принять участие в мегаэпопее с бюджетом в $190 000 ООО «Александр» – проекте, который кружил вокруг него в различных видах вот уже два года. После «Ганнибала» Де

Лаурентис рассказал Хопкинсу о своих планах снять масштабный байопик под названием «Александр Македонский» («Alexander the Great»), с участием Леонардо ДиКаприо в роли македонского завоевателя, и с финансированием студий «Universal» и «Dreamworks». Проект стартовал хорошо, Ридли Скотт проявил интерес, и Де Лаурентис одобрил наброски сценария, в котором Хопкинсу отводилась роль Аристотеля. Но Де Лаурентис отвлекся на фильмы про Лектера, позволив Стоуну довести до конца его пятнадцатилетний проект с солидной поддержкой немецкого и французского правительств, выделивших средства, чтобы подогреть интерес студии «Warners». «Я слышал, что Баз Лурман взялся за фильм [Де Лаурентиса], – сказал Стоун, – и это меня подстегнуло. Уверен, что он сделает нечто оригинальное и изумительное с Лео, я только надеюсь, что, со своей стороны, я смогу оправдать ожидания легенды про Александра».

Задача перед Стоуном стояла монументальная. Мало кинофильмов было снято в таком масштабе, и на первых порах по большей части французские и немецкие кредиторы выражали свою заинтересованность. Художник-оформитель Ян Рульфс озвучил сложную задачу и сопутствующие ей проблемы: «Нам нужно было найти места для съемок, чтобы подменить Македонию, Персию, Бактрию, Согдиану, Гиндукуш и Индию. Бактрия и Согдиана даже уже больше не существуют и теперь являются частями современных Афганистана, Узбекистана, Казахстана и Внешней Монголии. С пейзажами нужно было быть очень избирательными, в противном случае они бы все перемешались». Продюсер Джон Килик рассказал: «Нам пришлось объединить усилия, чтобы фильм стал возможным. Мы в принципе не могли рассматривать поездки по десяткам стран, как это сделал Александр. Нам нужно было сосредоточиться на нескольких разных территориях, в которых мы смогли найти различные виды. Всего лишь неподалеку от Марракеша[230] у нас имелись пустыни, равнины, горы, зной и снег – и все в пределах полутора часов езды друг от друга. В городе Эс-Сувейра[231] располагалась наша Македония, с океаном, горами и растительным миром, совершенно отличным от области Марракеша. Для важного речного ландшафта в Индии мы не смогли найти что-то подходящее в Марокко, поэтому подобрали потрясающее место в провинции Урбан-Рачатхани, на реке Меконг, в Таиланде, на границе с Лаосом».

Помимо Гималай, Марокко и Таиланда, главное местоположение съемочной группы находилось на студии «Pinewood», где самая большая в мире сцена, сцена 007, стала «домом» для прекрасного города Вавилон (с его висячими садами

Семирамиды). «Мы понимали, что взялись за нечто экстраординарное, – рассказывал в начале проекта Стоун. – Настоящим испытанием для каждого стали природные условия».

На роль Александра Стоун сначала выбрал Лиама Нисона, но Лиам решил, что ему необходимо провести больше времени со своей семьей, и отказался от участия в проекте. На его место пришел относительный новичок, ирландский актер и талантливый преемник Ричарда Харриса – Колин Фаррелл. Анджелине Джоли досталась роль Олимпиады – матери Александра, а Хопкинсу – Птолемея. Практически сразу возникли расхождения. Фаррелл был неопытным и имел сильный ирландский акцент, а Джоли в свои 28 лет была всего на год старше Фаррелла. Птолемей был задуман с тем, чтобы поведать урок истории, появляясь в более молодом облике в самой начальной сцене, когда умирает Александр, а потом, по мере того как история переносится в будущее, в Александрийской библиотеке читает лекцию молодым книжникам – и зрителям – о тонкостях политики древнего мира. Стоун признался ранее, что заданная нагрузка на Хопкинса «оказалась для него тяжелой», но гораздо большей сложностью были трудноуправляемое производство фильма и упрямая приверженность Стоуна относительно теории заговора в сценарии (написанном с Кристофером Кайлом), который один остряк из «New York Times» оценил так: «Все дело в том, что Александр убегает от своей матери». Что хуже, сюжетная линия затрагивает один аспект жизни Александра – его возможную гомосексуальность – и подчеркивает это. Взять хотя бы слова Птолемея, касающиеся пристрастия Александра к его другу гею Гефестиону: «Говорят, Александр сдался лишь однажды, увидев обольстительные бедра Гефестиона». Это стало завуалированной целью фильма и спровоцировало шквал критики относительно склонности Стоуна к спорному ревизионизму любой ценой.

В фильме Дарий Персидский являлся главным врагом Александра. Но к моменту, когда Стоун просматривал первые предварительные копии, запланированные к мировой премьере на начало ноября 2004 года, евнух Вагой, любовник Александра, был истинным злодеем. В конце лета «MSNBC[232]» анонсировал, что «Warners» откладывает дату выхода фильма, требуя «вырезать сцены гомосексуального характера». В это же самое время группа влиятельных греческих юристов под предводительством Янниса Варнакоса грозилась подать в суд на киностудию «Warners» и Стоуна. «Мы не говорим, что мы против геев, – объяснил Варнакос. – Но это чистый вымысел. Мы не можем прямо заявить, что бывший президент США Джон Ф. Кеннеди был атакующим

защитником баскетбольной команды „Los Angeles Lakers[233]“, так и „Warners“ не может прямо говорить, что Александр был геем». Ответ Колина Фаррелла, что характерно, был словесно искусен: «Речь не о долбаных геях. Это фильм не о долбаных натуралах. Это просто долбаная история».

Как показало время, ни судебное дело, ни заявленные угрозы о сокращениях не последовали, но едва ли это имело значение. «Александр» вызывал сомнения с самого начала: от первых расхождений в содержании и до инцидента в Бангкоке, когда за три дня до окончания съемок Фаррелл упал с лестницы после буйной пьянки и сломал лодыжку и запястье, вынудив Стоуна сформировать временный план съемок. Стоун попытался сдержать свой гнев: «Колин был очень напряженный. Он рисковал. Мы справились». Однако «Александр» не справился. Наконец выпущенный в прокат фильм в Америке собрал всего $8 200 000 в премьерные выходные, уступив средним уловом таким картинам, как «Сокровище нации» («National Treasure») и «Рождество с неудачниками» («Christmas with the Kranks»). Через семь недель премьера состоялась в Англии, с участием Стоуна и Фаррелла, но без Хопкинса, и картина заняла несчастное второе место, уступив малобюджетному триллеру Майкла Китона «Белый шум» («White Noise»).

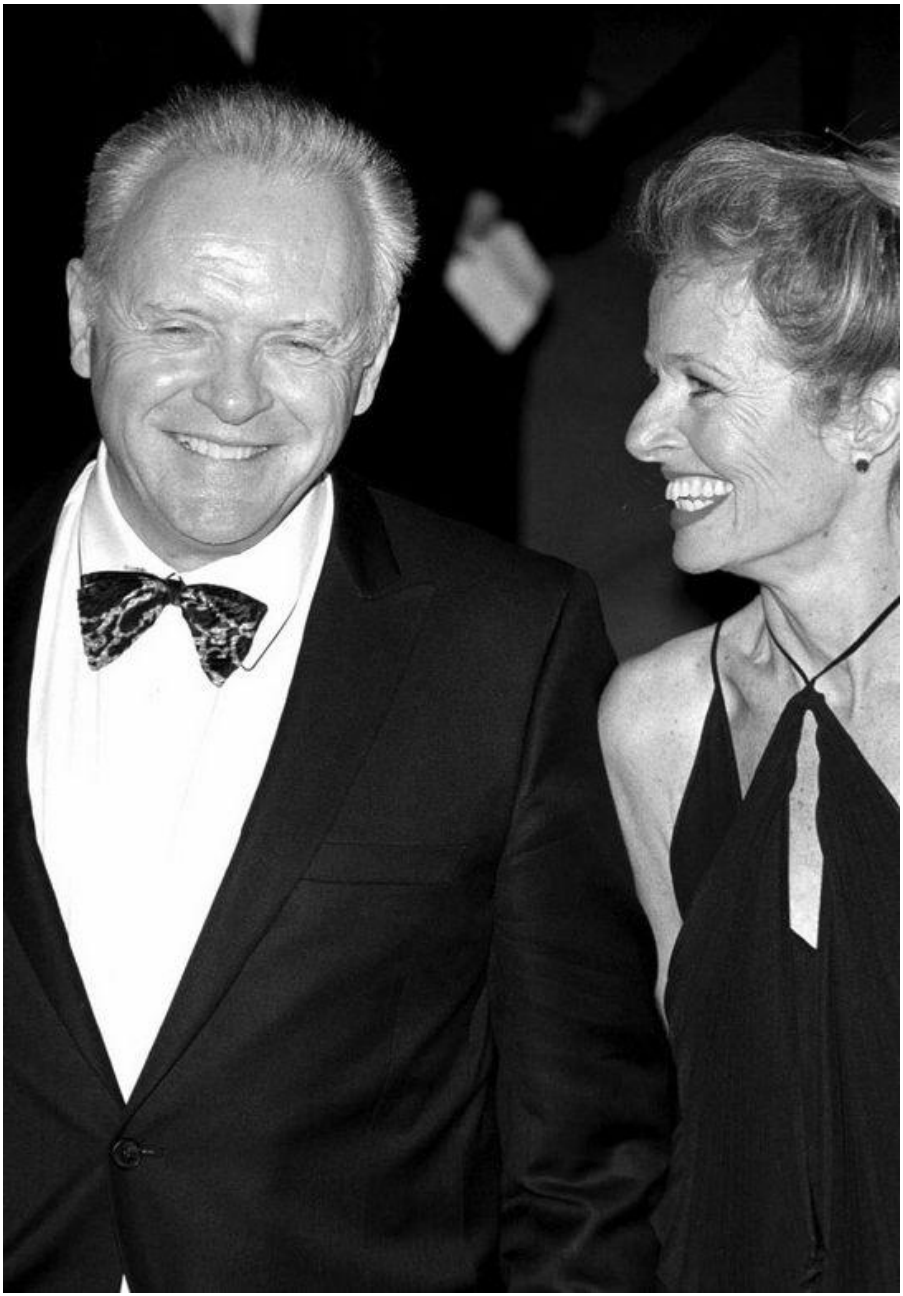
По обе стороны Атлантики критики сходились во мнениях. Все, чего «Александр» действительно достиг, так это нокаута конкурентному фильму Де Лаурентиса, который был заброшен, потом снова возобновлен, потом заброшен снова. «Александр» провалился на самом главном уровне: в качестве развлекательного кино. Газета «New York Daily News» резюмировала всеобщее согласие со сценаристом Джэком Мэтьюсом, заключив, что теперь стало понятно, каким образом Александр к 25 годам завоевал большую часть известного тогда мира: «Должно быть, он наскучил всем до изнеможения. Я бы сдался в первый час из долгих трех часов продолжительности фильма». Стоун защищал фильм до конца, обвиняя в гибели его фильма «ярый фундаментализм» эпохи легковерной политики Буша. «Публика не явилась в первый же день. Они даже не удосужились прочитать рецензии в южных штатах из-за того, что пресса употребила слова „Алекс – гей“. Вследствие этого, держу пари, они рассудили: „Мы не пойдем на фильм про полководца, с которым что-то не так».




Энтони Хопкинс на вручении наград премии BAFTA, 2008



Крис Хемсворт и Энтони Хопкинс. Кадр из фильма «Тор», 2011



Степень разочарования Хопкинса осталась неизвестной. Он не давал промоинтервью и, как обычно, скрывался и наслаждался работой. На сей раз последовало приглашение от старого партнера Роджера Дональдсона сыграть главную роль в фильме «Самый быстрый „Индиан“» («The Worlds Fastest Indian») – эксцентричной ленте, снятой в Новой Зеландии и в штате Юта, на территории, знакомой по фильму Чимино «Часы отчаяния». В

поддержку фильма Роберта Бентона в прошлом году он согласился на поездку в Венецию, ради внеконкурсного показа на фестивале, но посчитал, что больше нет никакой необходимости продавать свои труды: «Это забавно. Когда ты отыграешь фильм, и на этом все заканчивается. Полагаю, отныне мой главный принцип – это независимость. Я немного застенчив для этой стороны шоу-бизнеса. Я не тусовщик». Угрюмость тем летом, как полагают друзья, усугублялась смертью Мюриэл в «St. Johns», медицинском центре Санта-Моники, где о ней заботились во время ее визитов на протяжении девяностых и которая стала для нее приютом в последние дни ее жизни. «Фактически она умерла от старости, – рассказал один коллега Хопкинса. – Тони нуждался в ней как в источнике душевной силы. Возможно, разок она с ним и повздорила, но это пошло ему только на пользу. Он обожал ее. Его последним большим подарком для нее стала свадьба [с Арояве]. Ее подарком ему стал тот дух упорства, который все больше и больше определял его карьеру».

В таком духе и приходилось противостоять негативу: «Александр» был большим провалом, «Доказательство» было в подвешенном состоянии, «Дьявол и Дэниэл Уэбстер» тоже в подвешенном состоянии, хотя журнал «Variety» сообщал, что новый монтаж фильма получил премию на каком-то неаполитанском фестивале. Лектер стоял особняком; единственной сложившейся значительной работой после «Тита – правителя Рима» стала «Запятнанная репутация», успех которой у критиков принес прибыль всего в $5 300 000 и исчез из поля зрения, как вспышка. Были другие проекты с большими гонорарами, чтобы компенсировать размеры кассовых сборов, но чутье, мастерство и упертость толкали его к Дональдсону, своего рода аутсайдеру.

«Самый быстрый „Индиан“» заинтересовал Хопкинса своим названием. «Индиан», как он вскоре узнал, не имел никакого отношения к этнической принадлежности, а касался мотоциклов. С предоставленным сценарием пришла копия документального фильма Дональдсона, снятого в 1973 году. Пожизненный байкер-любитель, который начинал еще в подростковом возрасте, в конце пятидесятых годов, в его родной Австралии, Дональдсон влюбился в историю жизни Бёрта Монро с того самого дня, когда он с ним познакомился. Дональдсон эмигрировал в Новую Зеландию в 19 лет и анализировал легендарные подвиги саутлендского[234] маэстро, механика-самоучки, который поставил перед собой задачу построить самую быструю двухколесную машину в мире. Начиная с 1920 года и до начала семидесятых Монро работал в своем сарае в городе

Инверкаргилл[235], переделывая свой скромный мотоцикл – модель 1920 года «Indian Scout», способную развить скорость до 90 км/час, – и превращая его в удивительную машину. Упорный труд и риск сопровождали его всю жизнь, он работал по 18 часов в день, создавая свою собственную смазочную систему, маховик, цилиндры и зубчатые колеса из осей трактора «Caterpillar». На уникальную обтекаемую форму, которую он усовершенствовал, его вдохновили золотые рыбки в прудах Королевского парка в Инверкаргилле; и он неустанно испытывал машину, не обращая внимания на неудачи. Тестирование скорости на испытательной площадке на соляном озере в Бонневилле, штата Юта (где прославился Крейг Бридлав за свои скоростные рекорды на четырехколесной машине), стали навязчивой идеей Монро, и больше чем за 15 лет он сделал 14 попыток, терпя аварию за аварией.

В своих записях он описал 250 опасных взрывов двигателя, восемь столкновений, семь сломанных костей, кровоизлияние в мозг и пять сердечных приступов – и тем не менее он продолжал следовать своей мечте. Ему было 62 года, когда он впервые выиграл соревнования на скорость в Бонневилле, но он на этом не остановился и наконец достиг нового мирового рекорда, набрав в 1967 году скорость 295,57 км/ч. Дональдсон находил Монро достойным восхищения: «Он символизирует собой самую изумительную отвагу, целеустремленность и поразительную оригинальность». Гари Ханнем, партнер по фильму, с которым Дональдсон замышлял преобразовать документальный фильм в художественный, согласился: «Бёрт – обладатель гениальной жизненной философии. Он любил говорить: „Не откладывай на завтра то, что можно сделать сегодня, иначе потом может быть поздно“. Эти слова отражают его целеустремленность».

Хопкинс присоединился к производству фильма, работая в офисах Солт-Лейк-Сити в октябре, и понимал, что чувствует себя счастливым как никогда за многие годы. Опять циклические круги судьбы задавали тон. Он спорил с Дональдсоном 20 лет назад, но с пользой. Потом он счел опыт в «Баунти» «не таким уж плохим». Дональдсон оказался одним из тех немногих, чей многостаночный перфекционизм приносил плоды. Не так давно Хопкинс увидел «Баунти» по телевизору – «Хотя я никогда не смотрю фильмы с моим участием, за исключением премьер», – и ему понравилось. Многие, например Линдсей Андерсон, расценивали этот фильм как его звездный час. Так что было здорово вернуться. А еще было здорово снова дистанцироваться от Британии и ее неоднозначности. И здорово было сидеть на корточках, в футболке, джинсах «Levis» с байкерами, смазочными

шприцами и машинами, проживая своего рода юное, свободное от предрассудков неповиновение, которого ему так не хватало в его смутные подростковые годы. В его душе царила радость от погружения в принципы Монро: «Он весь был проявлением стойкости. Это прекрасная, жизнеутверждающая история, потому что она о силе человеческого духа. Я получаю удовольствие, как никогда раньше. Надеюсь, Монро мотивирует остальных ставить перед собой цели и добиваться их».

# Глава 20
# Четвёртый акт

*Верблюды очень любят колючие растения. Чем больше они их едят, тем больше раздирают себе рот в кровь; и все-таки эти растения не перестают быть их любимой едой…*

*Шри Рамакришна*

Дух Монро оставил свой особенный след. После «Тита» Хопкинс был на грани того, чтобы остановиться. Теперь он набирал скорость. Рядом со Стеллой, казалось, возможно все. Она была рядом с ним в графстве Туэле, штат Юта, в октябре, выхаживала бездомных кошек (он питал слабость к этим искренним и независимым созданиям), ездила с ним по пустыням, постоянно обедала с ним в придорожных забегаловках. Она была рядом с ним в Орети-Бич, в Новой Зеландии, в самой крайней южной точке мира, когда он изображал Монро в ноябре. И опять она была с ним весной 2005 года в Луизиане, когда он снимался в новом фильме, очередном ремейке классики, «Вся королевская рать» («All the Kings Men») режиссера Стива Зейллиана, играя роль судьи в паре с Шоном Пенном, исполнявшим роль политикана Вилли Старка.

Решение работать с Зейллианом стало свидетельством нового настроя Хопкинса. Режиссер уже получил «Оскара» за безукоризненный сценарий к «Списку Шиндлера», и его план относительно «Всей королевской рати» состоял в том, чтобы проанализировать литературный первоисточник. Оригинальное произведение, написанное Робертом Пенном Уорреном более 60 лет назад, было частично аллегорией, частично размышлением на общественные темы и основывалось на карьере губернатора и сенатора штата Луизианы Хьюи Лонга – карьериста, которого Франклин Рузвельт описал как «одного из самых опасных людей в стране». Лонг не был таким уж плохим: он отстаивал многие права бедных, но его манипуляции с властью носили тиранический характер, и он основал династию, которая правила с весьма сомнительной этикой на протяжении многих десятилетий. Оригинал романа Пенна Уоррена, получившего Пулитцеровскую премию, тщательно замаскировал личность Лонга (и его причастность к Луизиане), и фильм 1949 года режиссера Роберта Россена, с участием таких актеров, как

Бродерик Кроуфорд и Мерседес МакКембридж, последовал этому примеру. Но зейллиановский подход был бескомпромиссным. С момента выхода первого фильма реальное существование связи между Луизианой и Лонгом было хорошо известно, поэтому, казалось, не было смысла избегать этой темы. Чтобы закрепить эту новую версию, Зейллиан поместил происходящее в сердце мира Лонга: в здания законодательного собрания, построенные им в Батон-Руж. Создатели фильма ангажировали многих луизианских актеров, среди которых была ведущая актриса Патриша Кларксон, заменившая изначально планируемую Мерил Стрип. И во избежание неверных толкований, болтливый «Босс» Вилли Старк, в исполнении Шона Пенна, пел собственную песню Хьюи Лонга «Every Man a King».

Сюжет начинает повествование с карьерного роста Старка: от местного секретаря до лидера общества, и рассказывается в основном в ретроспективе. Для тех, кто знал фильм 1949 года, эта работа будет однозначно интересна, поскольку Зейллиан отказался смотреть первую версию и вместо этого положился в большей степени на диалоги Роберта Пенна Уоррена. Роль судьи Монтагю Ирвина, с которым Старк спорит в начале фильма, доказывает ценность участия Хопкинса, поскольку производит впечатление с первых же минут. Его реплики относительно немногочисленны в «густонаселенной» истории, но судейная многозначительность, представленная в портретах Джона Куинси Адамса и Никсона, в который раз заряжает целиком всю постановку.

Когда актеры и приглашенные зрители впервые просмотрели пробные кадры фильма, они горячо поддержали стремление Зейллиана передать события с исторической точностью. Только еще одна работа в истории кино завоевала и Пулитцера, и «Оскара» – «Унесенные ветром» («Gone With the Wind») 1939 года. «Это был стопроцентный хит, – рассказывает один публицист, знавший ведущих актеров. – У них были текст, история, звезды. Как тут провалиться?»

Но после большой премьеры в США «Вся королевская рать» провалилась, заработав всего $7 000 000 (менее четверти своего бюджета) и звание «худшего фильма 2006 года», по мнению критиков Иберта и Ропера. В представлении газеты «Chicago Tribune» фильм был попросту барахлом («В чем вы можете убедиться в ближайших кинотеатрах»), но худшее обвинение, которое потом всюду отозвалось эхом, вынесла на своих страницах газета «Boston Globe», сказав, что фильм провалился, поскольку «не нес в себе ничего актуального и интересного».

Ни Хопкинс, ни Зейллиан не встали на защиту своей картины

по вполне понятным причинам. Ее истинный неуспех может быть воспринят как провал Голливуда в целом. Как подметил критик Филип Френч, исторически «кинематограф развивался от пещерных рисунков рывком до кубизма, выработав сложный язык, который ставит „седьмое искусство“ в один ряд с его классическими сестрами». Однако очень скоро из-за жажды наживы кино пало до уровня ярмарочных причуд. «В наше время, – писал Френч в „Observer“, – продюсеров больше интересует более низкая ступень развития культуры».

Лишь один-единственный критик Кеннет Туран, предвещавший недоброе в газете «Los Angeles Times», распознал истинную важность ремейка «Всей королевской рати». Как настаивал Кеннет, фильм поднимал очень много современных социальных и политических вопросов, особенно «вопрос: кто (если таковой вообще есть) говорит от лица бедных и обездоленных?». Этот вопрос наиболее остро поднимался в августе 2005 года после ущерба, нанесенного ураганом Катрина в Новом Орлеане, где так много людей чувствовали себя брошенными государством. Туран слышал раздражение и надежду в словах Пенна (и Зейллиана), вложенных в уста Старка, когда тот ласкал слух своих избирателей: «Ваше желание – это моя сила, ваши нужды – моя справедливость». Туран писал, предвещая недоброе: «Мы можем услышать подобное снова».

В марте 2006 года, когда окончились съемки Зейллиана, Шон Пенн открыто признал, что он изнурен, и объявил, что уходит из кино на два года. Его карьера шла в гору, начиная с застоя в девяностых, и он, как по расписанию, появлялся в двух фильмах каждый год. То же самое можно было бы сказать и про Хопкинса, но он был не в настроении уходить в отпуск. «Постоянно складывается впечатление, что он ищет новые горизонты», – сказал Роджер Дональдсон о Хопкинсе, и речи не шло о том, что у актера поуменьшились аппетиты. Весь 2005 год предложения с новыми проектами сыпались на него, словно конфетти. Проект Эдриана Ноубла «Папа» («Papa»), основанный на мемуарах журналиста Денни Барта Птиклера, предлагал ему возможность сыграть умирающего Эрнеста Хемингуэя в фильме с бюджетом в $35 000 000, съемки которого планировалось провести в Квинсленде[236]. Фильм «Гарри и Дворецкий» («Harry and the Butler»), заявленный как режиссерский дебют миллиардера Стива Бинга, выглядел сомнительным (крупный вклад Бинга в кино на настоящий момент выражался в денежных инвестициях размером в $80 000 000 в анимационную картину «Полярный экспресс» («The Polar Express») Спилберга и Земекиса), хотя участие Моргана Фримена, актера равного статуса, улучшало прогнозы. А

потом, конечно, старые знакомые предложили новые проекты. Поле Вагнер снова поручили съемку фильма «Миссия невыполнима 3» («Mission Impossible 3») с Томом Крузом, еще одной рабочей лошадкой, и должным образом оповестили Хопкинса, но от него не последовало никаких комментариев.

«Я десять лет снимался в боевиках, – сказал Хопкинс. – Теперь пришла пора быть более вдумчивым». С таким настроением спустя несколько месяцев переговоров он отказался от участия в боевике с Томом Крузом и от фильма Ноубла про Хемигуэя. Возможно, рассматривая Хемингуэя, как утверждают друзья, он решил, что уже достаточное количество раз играл безумство. В любом случае, взвешенные решения доказали, что его слова не расходятся с делом. Филип Рот в «Запятнанной репутации» выразил мысль: «Когда много работаешь, меньше думаешь», но обратное утверждение было неверным. «Энтони Хопкинс как никто другой учил меня прислушиваться к интуиции. – сказал Алан Доби. – Однажды мне подумалось, что актерство – это просто заучивание текста. Благодаря Энтони Хопкинсу я узнал, что все дело в выборе». В плане стиля игры Хопкинс предпочитал Оливье и Брандо, но в конце концов он предпочел Спенсера Трейси всем остальным. «Не нужны никакие фокусы, чтобы играть, – сказал он. – Просто нужно знать, что из себя представляют персонажи, и принимать решения, какие бы приняли они».

Практически совершенно посторонний человек теперь привлекал его внимание. Актер Эмилио Эстевес, сын Мартина Шина, охотился за желанным проектом на протяжении почти семи лет. Причины таились в двух сильных впечатлениях из детства. Одно из них – «Ежегодный альманах кино» Ирвина Аллена, с картинами «Вздымающийся ад» («The Towering Inferno») и «Приключения «Посейдона» («The Poseidon Adventure»), так названный из-за ряда маленьких фотографий кинозвезд, которые украшали рекламные плакаты. Другое воспоминание хранило в себе смешанные чувства, вызванные убийством кандидата в президенты Роберта Кеннеди в 1986 году. Семья Шина находилась в Огайо, в доме дедушки Эмилио, когда в Лос-Анджелесе произошла стрельба. Эстевес говорит:

«Помню, мой отец очень долго разговаривал по телефону со своим лучшим другом. Он находился у стен госпиталя „Good Samaritan Hospital“ (куда привезли Кеннеди), ожидая новостей о состоянии Бобби[237]. Воспоминания, которые сохранились у меня, были о следующем дне, и половина из них – о том, как я наблюдал за отцом, когда тот разговаривал по междугородней связи, что на тот момент было своего рода роскошью, очень

дорогостоящим делом. Он висел на телефоне практически весь день, получая последние новости, которые были подробнее, чем те, которые показывались по телевидению. Следующие два дня он проплакал навзрыд. Будучи детьми, мы всегда обращаемся к родителям за утешением, но тогда ни один из моих родителей не смог бы мне его дать».

Воспоминания никогда не покидали Эстевеса, который в середине девяностых взялся писать сценарий, основанный на событиях в отеле «Ambassador Hotel», где произошло убийство. «Дальше был кошмар, – говорит Эстевес, – потому что я долгое время не мог перейти рубеж тридцатой страницы. Чарли [Шин, его брат] прочел готовые страницы и сказал, чтобы я продолжал писать. Вот я и продолжил». По сути, Эстевеса разорило помешательство последними часами жизни Кеннеди. Ему пришлось продать ценные предметы искусства, которые он коллекционировал с начала своей актерской карьеры. «Мне казалось, что существует некое послание в жизни РФК[238], которое относится и к настоящему времени. Я знал, что не сдамся. Это был лишь вопрос времени».

Проблемы Эстевеса, по его словам, заключались в голливудских финансистах, упрямо воспринимавших его как актера «Банды сорванцов»[239], а его решимость написать историю – как произведение их группы, в котором переплетаются судьбы и драмы многих наблюдателей событий в отеле «Ambassador». «Речь шла о том, чтобы раскрутить по максимуму сюжет о жизнях этих людей – поваров, постояльцев, швейцара – и таким образом, чтобы этот максимум попутно встраивался в нацию с гражданскими правами и проблемами равенства полов. Работа не была посвящена именно Роберту Кеннеди. Тот факт, что она была не о нем, что он не был центральной фигурой в байопике, оказался неприемлемым для Голливуда».

Подняв все свои контакты, Эстевес начал распространять свой сценарий и подбирать участливых актеров, таких как его бывшая девушка Деми Мур. Он знал Хопкинса через своего отца и послал ему сценарий, затем пообедал с Хопкинсом, чтобы прозондировать почву. «Но я ужасно боялся спросить его, понравился ли ему сценарий, так что мы его так и не обсудили». То, что сценарий понравится Хопкинсу, как подметил один друг, было неизбежно. «Пристрастия Хопкинса по-прежнему оставались либеральными и бунтарскими. Он всегда стоит на стороне реформ, так что Кеннеди для него подходил». Хопкинсу отводилась роль Джона Кейси: скромного швейцара в отеле, который играет в шахматы, коротая долгие дни со своим лучшим другом (роль которого исполнил Гарри Белафонте), и наблюдает

за знаменательным прибытием Кеннеди. Хопкинсу не только понравилась роль, но он также предложил выступить исполнительным продюсером фильма. С этого момента, по словам Эстевеса, ему улыбнулась удача. Хопкинс стал «актером-магнитом», который облегчал подбор актеров с такими звездными именами, как Шерон Стоун, Хелен Хант и Уильям Х. Мейси.

Случайная удача затем перешла в руки самого Эстевеса. Фильм «Столкновение» («Crash»), снятый по сценарию Пола Хаггиса, со схожим стилем многослойного повествования, получил в 2004 году «Оскара» как лучший фильм, вызвав интерес у инвесторов киноиндустрии к такого типа свежему сценарному подходу. Потом бельгийский инвестор Майкл Литвак, глава небольшой компании «Bold Films», который искал потенциально звездную роль для своей русской жены, зацепился за сценарий. Эстевес согласился дать жене Литвака роль, и фильм наконец получил зеленый свет с крошечным бюджетом всего в $10 000 000. «Поначалу я не хотел связываться с “Bold Films“, – говорит Эстевес, – потому что это была европейская компания, а у нас был американский фильм про американского кумира. Но все получилось, и это открыло для нас европейский рынок».

Окончательной удачей стало решение киностудии «Weinstein brothers», опять выступившей независимыми продавцами, заняться сбытом. Харви Вайнштейну проект понравился, потому что, как он сказал, «Эмилио великолепно схватил дух времени». «Именно такая формулировка одобрения мне и нужна была, – говорит Эстевес. – Наши желания стали реальностью».

Производство фильма на протяжении зимы и до конца весны 2006 года оказалось для Эстевеса, который написал многословный, сбивчивый текст с десятком переплетающихся мини-сюжетов, тяжким, но менее сложным для Хопкинса, работа которого сводилась к нескольким дням съемок, главным образом в эпизодах про «Ambassador Hotel», который находился в процессе сноса.

И снова Хопкинс избегал интервью, и снова его присутствие на экране вызвало аплодисменты. Здесь он был частью хорового исполнения, утомленный, добродушный персонаж, едва ли центральный по отношению к главной сюжетной линии, но весьма доминирующий. Без особых порывов и усилий его герой, как Птолемей в «Александре», с олимпийским достоинством высказывается о разворачивающихся событиях.

Однако это не все. Через несколько недель после завершения съемок фильма, когда он был внесен в список участников Венецианского кинофестиваля, Эстевесу задали вопрос: какие

примеры для подражания он использовал? Что-то интеллектуальное? Возможно, фильм Оливера Стоуна? РФК? Или «Никсон»? «Нет, – ответил он. – Фильмы-катастрофы Ирвина Аллена. Мой фильм – катастрофа сердца».

Когда появились рецензии, казалось, фильм был проклят за те самые таланты, которые он искал. По мнению Кевина Краста из издания „Los Angeles Times“, это был чрезмерно честолюбивый фильм, который торгует краденым: «Он стремится быть подкладкой под олтменовский[240] „Нэшвилл“ („Nashville“) и „Короткий монтаж“ („Short Cuts“), – писал Краст, – но вместо этого производит впечатление одного из эпических фильмов-катастроф семидесятых наподобие „Землетрясения“ („Earthquake“)». И даже газета «Village Voice», от которой, возможно, ожидали проявления некоторой благосклонности, посмотрела на картину с настороженностью, сетуя, что фильм «похоронен под своими удушливыми, добрыми намерениями и ужасным исполнением».

Едва ли имело значение, что «Бобби» не состоялся, потому что Хопкинс вернулся к славе начала девяностых и имел иные заботы в начале 2007 года. Предыдущая картина шла со всем необходимым развитием и рекламным механизмом Голливуда и проявилась на первый взгляд как детектив, сделанный по правилам. Однако «Перелом» («Fracture») режиссера Грегори Хоблита преуспел больше, чем любой из фильмов с участием Хопкинса в период миллениума, в значительной степени потому, что полностью и целиком повернулся лицом к своему главному звездному исполнителю.

Привлекательность сценария для Хопкинса была очевидной. Начать с того, что он тяготел к определенного рода интеллектуальным «шоу про полицейских» и однажды поссорился со своим агентом из-за желания сняться в телесериале «Коломбо». Среди его любимых фильмов для отдыха были, по сути, шаблонные развлечения: «Роковое влечение» («Fatal Attraction»), «Зазубренное лезвие» («Jagged Edge») и недавняя работа Грегори Хоблита «Первобытный страх» («Primal Scream»). Интерес Хопкинса к картине «Перелом» объяснялся тем, что там были расследования и судебные разбирательства и достойные авторы сценария, такие как Дэниел Пайн, написавший запутанную историю «Каждое воскресенье» («Any Given Sunday») для Стоуна. «Перелом» считается детективной загадкой сродни работе Энтони Шэффера «Сыщик» («Sleuth»), где два центральных персонажа: убийца и следователь беспрестанно друг друга изводят. Новая задача Хопкинса была сыграть Теда Кроуфорда, блистательного, состоятельного инженера, который шпионит за своей женой и

узнает, что та резвится с любовником. Он ее убивает, затем дает, по сути, признательные показания расследующему это дело офицеру полиции, который случайно оказывается тем самым любовником. Судебное противостояние начинается тогда, когда искусный государственный обвинитель Уилли Бичем берется за дело и всерьез принимается за Кроуфорда, который настаивает на том, что защищать себя в суде будет самостоятельно.

Хопкинсу понравился сценарий с самого начала: «Это лучшее, что у меня было за последние годы», – сказал он Хоблиту за завтраком в Лос-Анджелесе и поинтересовался, кому достанется роль Бичема. Когда его агент переспросил, какие у него есть предположения, Хопкинс расхвалил Райана Гослинга, актера, которым он восхищался в романтическом фильме «Дневник памяти» («The Notebook»). «Я не говорю, что имел какое-то отношение к выбору Гослинга на роль, – сказал Хопкинс позже, – но, знаете…»

Гослинг и Хопкинс прекрасно поладили, что стало центральным фактором магии «Перелома». Гослинга, относительного новичка, восторг от работы с легендой экрана обескураживал. Трудностью, по словам Гослинга, было сосредоточиться: «По мере того как мы работали, я не переставал восхищаться всем, что он делал, и всячески старался отбросить мысли, что играю в сценах с самим Энтони Хопкинсом. И каждый раз, когда он делал что-нибудь, я стоял такой [здесь Гослинг изображает, как от удивления у него округляются глаза]. Мне просто хотелось за ним наблюдать, и я должен был все время напоминать себе, что тоже снимаюсь в сцене и что мне тоже нужно играть своего персонажа и серьезно относиться к делу».

По мнению Хопкинса, Гослинг демонстрировал несколько нетерпеливую игру, которая возвращала его к лучшим дням в театре, полным изобретательности, своего рода интеллектуальную дерзость. «Первые сцены фильма, когда Бичем впервые допрашивает Кроуфорда, – рассказал Хопкинс, – были нечто среднее между неброскими и непревзойденными. Он меня удивил. Кроуфорд всегда на высоте. Это часть формулы для такого рода фильмов, когда богатый злодей ведет себя заносчиво и становится хозяином положения. По сценарию, Уилли Бичем как бы застигнут врасплох. Ну, а Райан не сыграл это должным образом. Он перенял все мое поведение и ловко изворачивался. Так что я даже растерялся и подумал: „Вот так сюрприз. Что же он задумал как актер?“ То, что он делал, придало действию гораздо больше динамики. Он стал ровней Кроуфорду, он уворачивался и петлял. Это придало моему персонажу потрясающую мотивацию действительно достать Бичема и на самом деле зауважать этого

юнца».

Хопкинс разгонял любое напряжение, о котором говорил Гослинг, тем, что частенько озорно лаял, как собака, – экспериментальная вариация, очевидно, его непоколебимой любви к пародированию. «Это было настолько необыкновенно и точно, – говорит Гослинг, – что ты практически мог угадать, что это за порода собаки».

Взаимное уважение актеров, занятых в фильме, пошло на пользу проекту, который, честно говоря, был рискованным. Репутация Грега Хоблита говорила о его склонности браться за безнадежные сценарии, образцом чего стал «Первородный страх», который на протяжении пяти лет кружил по студиям, в буквальном смысле пережив с десяток переписываний, прежде чем Хоблит его подхватил. «Перелом» был очередным «Первородным страхом». В первоначальных набросках, например, жена Кроуфорда была стриптизершей, и общий фон был социально-неблагополучным, в противоположность последующей элегантности высшего света. Хоблит изменил обстановку, характеры и наконец после неудачных предварительных показов – концовку.

По мнению Хопкинса, он, как человек «менее аналитического склада», чем те же Хоблит или Гослинг, добивался «некоего подобия показательной, эксгибиционистской актерской игры» в конце, когда Кроуфорд разбивает грандиозную механическую скульптуру, чтобы схватить орудие убийства. Группа тестовых зрителей не купилась на такую мелодраматическую кульминацию, и Хопкинса позвали снова, чтобы переснять недавно переписанную концовку «Это пазл, – сказал Хоблит. – Ты учишься методом проб и ошибок, а еще прислушиваясь».

Очевидно, Хоблит прислушивался к Хопкинсу и знал, что смело может передать роль, излучающую злодейство, своему главному актеру. Тем не менее Хопкинс настаивал, что он изображал не Лектера, и поспешил обратить внимание, что это был только второй злобный психопат, которого он играл в кино. «Кроуфорд не такой, как Лектер, – настаивал он. – Это патология совершенно другого типа». Независимо от того, какие были особенности, этого хватило, чтобы поднять фильм от уровня шаблонного процессуального триллера до драмы уровня мастер-класса с двумя актерами в центре. Практически повсеместно картиной восхищались, хотя газета «Los Angeles Times» приуменьшила ее достоинства, назвав ее «средством для производства кинозвезд», где Райану Гослингу подарили отличный шанс для роста, такой как, скажем, был у Тома Круза, когда тот играл в паре с бывалым Полом Ньюманом в фильме

«Цвет денег» («The Color of Money»).

Значение «Перелома» для исследователей творчества Хопкинса проявлялось в расслабленности и силе актера. Тридцать лет назад, как вспомнил Саймон Уорд, Хопкинс был, по сути, эмоциональным барометром. «Вы запросто, глядя на его игру, могли многое сказать о его личном душевном состоянии, – сказал он. – Когда он переживал стресс, то в злости, которую он изображал, скрывалась поглощенность собой. Можно было увидеть его собственную боль. Когда он был доволен, он хватал этих демонов и высоко взлетал. Он обошел многих актеров потому, что мог вспомнить знакомое ему безумство и укротить его». Ни в каких его фильмах двухтысячных годов так не чувствовалось его господство, как в трехстороннем разговоре в зале суда, когда Кроуфорд с успехом переворачивает с ног на голову вводные стратегии Бичема на открытии судебного заседания. Эпизод, частично сымпровизированный, получился экспромтным, шутливым, непочтительным и совершенно анархичным.

Он напоминает нам о мастерской актерской силе Хопкинса, способной сбить с толку и взволновать; и это вновь убедило зрителя, что Энтони Хопкинс находится в отличной форме.

К весне 2007 года, вдогонку за успехом «Перелома» в кассовых сборах по всему миру (более $40 000 000), отсняли еще одну квазиклассику – «Беовульф» («Beowulf»). Это англосаксонское эпическое сказание VIII века всегда было кандидатом пополнить список масштабных голливудских экранизаций. «Беовульф» появлялся на протяжении нескольких лет в различных формах в виде малобюджетных анимаций, но успех «Властелина колец» («Lord of the Rings») и других мифических эпопей с мечами и магией послужил поводом для переоценки материала. Переписываемый заново в течение трех столетий, «Беовульф» описывает испытания молодого воина, стремящегося сразить трех чудовищ: злого Гренделя, его мать и дракона, опустошающего страну. Древнее сказание, переработанное и возрожденное в современной версии нобелевским лауреатом Шеймусом Хини в 2001 году, имеет отклонения от сюжета, но продюсер и режиссер Роберт Земекис, работающий для студии «Paramount» с анимационной технологией «захват движения»[241], которую он ввел тремя годами ранее в «Полярном экспрессе», решил оформить историю, как триллер, в духе борьбы Георгия Победоносца с драконом. Хопкинс, конечно, знал первоисточник и был заинтригован предложенной ролью темного Хротгара, короля Дании, в компании с Рэем Уинстоном (в заглавной роли), Анджелиной

Джоли, Бренданом Глисоном и Робин Райт Пенн.

Отношение Хопкинса, как и многих пуристов кино, к анимационному фильму было неоднозначным. Один из двух выдающихся сценаристов «Беовульфа» Нил Гейман (вторым был Роджер Эвери, написавший сценарий к фильму «Криминальное чтиво») сам в свое время усомнился в целесообразности такого фильма. Начав когда-то в графическом искусстве мира комиксов, Гейман презирал кино. «Были времена, когда те из нас, кто создавал комиксы, попытались бы объяснить и объяснили бы, какие преимущества имеют комиксы перед фильмами, – писал он в газете „Guardian“. – „У комиксов есть безграничный запас спецэффектов“, – сказали бы мы. Но мы упускаем один момент: теперь и фильмы имеют фактически безграничный запас спецэффектов». По мере того как делались наброски «Беовульфа», как рассказал Гейман, этот факт был доказан. «Я переживал, что немного переборщил в кульминационной битве с летающим драконом, и позвонил Земекису, чтобы посоветоваться. „Не волнуйся, – сказал он. – Ты не напишешь ничего, что будет стоить мне дороже, чем один миллион долларов за минуту фильма“».

Тем не менее в случае принципиально нового «Беовульфа» задумка обошлась в колоссальные суммы – и кучу времени, – потраченные на совмещение реальных актеров и компьютерных технологий, чтобы создать киноэпопею. Монотонность стала большим испытанием для Хопкинса, но положительной стороной было присутствие Земекиса, славившегося своей терпеливостью и всегда хорошим настроением. Земекис в амбициозной анимации не имел себе равных в мире, начиная с мультфильма «Кто подставил кролика Роджера?» («Who Framed Roger Rabbit?»), который сочетал в себе игру живых актеров и мультипликацию. Это было в 1998-м. В картине 2006 года «Дом-монстр» («Monster House») он усовершенствовал свое мастерство посредством новых компьютерных технологий, использованных в «Полярном экспрессе», которые представляли вниманию зрителей альтернативную визуальную картинку фантастической постановки. По большому счету, новый формат требовал от актеров играть весь фильм в специальных комбинезонах с датчиками, соединенными с компьютерами; полученные изображения потом обрабатывали в как будто ожившие мультфильмы и вписывали в анимационные пейзажи. И «Полярный экспресс», и «Дом-монстр» имели значительный успех; к слову, работы вышли в формате IMAX[242] 3D по всей стране. С 2006 года кинотеатры IMAX множились по всей Америке и теперь насчитывали более пяти сотен залов. Исходя из этого, «Беовульф» также был нацелен на релиз в IMAX в масштабах всей Америки в

ноябре 2007 года.

Хопкинс, по его словам, в общем-то не впечатлился изнурительным процессом. Для него казалось удивительным, что какой-то режиссер или продюсер готов пойти на такие трудности и снимать настолько непомерно сложный фильм. «Но полагаю, Боб Земекис – хороший режиссер, и думаю, что эта технология – его страсть. Однако это было непросто. Нас нарядили в комбинезоны с датчиками для ориентировки камеры и одели в тяжелые накидки с намеком на костюмы. И пока тебя во все это одевают, проходит целый час, а потом нужно столько же времени, чтобы все это снять, ведь все это дело еще и приклеено. И перед каждой сценой тело полностью сканируют. Результат получается довольно фрагментарный, но тебе остается только делать свою работу, а потом с надеждой на лучшее положиться на опыт аниматоров».

Для некоторых – например, старых, предубежденных коллег по театру в Лондоне – вовлечение Хопкинса в подобный откровенно коммерческий проект было равносильно его окончательной продажности Голливуду. «Он просто не такой дальновидный, как раньше, – прокомментировал один пожилой актер, также знавший Ричарда Бёртона. – Дик [Бёртон] никогда бы не опустился до „Disney“». Может, и так, но тогда, во времена бёртоновского Голливуда, компьютеризированное кинопроизводство было недоступно, и можно справедливо сделать кое-какие допущения, учитывая некоторые легковесные фильмы, в которых был занят Бёртон. «Безусловно, Бёртон был гениальным, – вспоминает Саймон Уорд, – но он снялся в “Диких гусях“ («The Wild Geese») и еще куче подобной ерунды. Более того, под конец он в какой-то степени отказался от своей специальности. Тони не показывает и намека на отказ от своих ценностей в какой бы то ни было области».

Разумеется, никакого показательного отречения не произошло, когда неожиданно появилось следующее приглашение в кино. Наряду с «Беовульфом» он снимался в картине «Город финального назначения» («City of Your Final Destination») – первом серьезном фильме от Джеймса Айвори после смерти его партнера Исмаила Мерчанта. Основанный на известном романе Питера Камерона и, опять же, адаптированный любимым сценаристом Айвори Рут Прауэр Джабвалой, это был фильм про молодого студента Канзасского университета, который выигрывает грант на путешествие в Южную Америку, чтобы получить разрешение семьи написать биографию знаменитого писателя Джулза Гунда, не так давно усопшего. В Буэнос-Айресе студент сталкивается с братом автора, сыгранным Хопкинсом, и

его возлюбленной. Как всегда было со студией «Merchant Ivory», производство прошло в спокойной атмосфере, и съемки заняли несколько месяцев в Боулдер-Сити, Колорадо (вместо Канзаса) и Буэнос-Айресе. Как сообщалось, Хопкинс открыто заявлял, что всем доволен, но к началу апреля 2007 года, когда фильм был практически готов, он забрал свои слова назад. Его отношения с Айвори всегда складывались хорошо, если не сказать конструктивно, но тут он обратил свой гнев на продюсерскую компанию с легендарным именем. Через пару недель после завершения съемок в Южной Америке он объявил, что подает в суд. Прессе он объяснил свое решение так:

«Всегда нужно убедиться, что ты получишь авансом свои деньги от компании. Я вот до сих пор жду, когда мне их выплатят. Мне нужны мои деньги. Мы судимся. Я больше удивлен, я даже не зол. Я просто в замешательстве из-за того, что они вообще оказались способными на такое. У них целая команда в Аргентине, где мы снимали фильм, они и им не платят. Нельзя так поступать с людьми, особенно в Аргентине, где неважная экономика».

«Merchant Ivory» отреагировала в течение 24 часов в официальном заявлении:

«К счастью, Энтони Хопкинс плохо проинформирован и ошибается. Все наши аргентинские актеры, съемочная группа и все производственные траты на съемки были выплачены своевременно, несколько месяцев назад. По иронии судьбы, договорные условия мистера Хопкинса относительно его гонорара недавно претерпели изменения в лучшую для него сторону, после эффективных усилий его голливудских агентов по перезаключению договора. Это четвертый фильм Энтони Хопкинса со студией „Merchant Ivory“, включая два больших хита и оскаровскую номинацию на лучшую мужскую роль в фильме „На исходе дня“. По его собственному признанию, он получил огромное удовольствие, снимая с нами фильм в Аргентине. Бурные последствия, подобные этим, периодически случаются и исчезают… в производстве авторского кино. Он должен это понимать».

Все это отдавало старыми временами: запальчивым, добродушным подтруниванием, которое сопровождало его внезапный уход из «Национального театра». Но все было иначе, поскольку недовольство ушло в прошлое, и в мае он уже двигался дальше, вдохновленный новыми предложенными ролями и очередной престижной наградой: на этот раз «За прижизненные достижения» от Международного кинофестиваля Сиэтла. В День памяти павших[243] он приехал туда из Калифорнии и любезно

принялся давать интервью с необычайной для него искренностью и спокойствием, рассказывая о новых ролях: о ремейке классики фильмов ужасов киностудии «Universal» «Человек-волк» («The Wolf Man») 1941 года и беллетризованной биографии Альфреда Хичкока, а также говорил и о своей жизненной философии. Теперь, как он рассказал журналисту Уильяму Арнольду, ему было комфортно жить в Малибу, он как «бродячий лодырь после реинкарнации», который никогда не пользовался своим рыцарским титулом («Я не являюсь частью того мира и никогда ею не был»), и только по-прежнему он мечтал сыграть одну роль: Бетховена.

А что же Лектер? Имело ли значение, что он, вероятно, запомнится как актер, сыгравший сумасшедшего психопата? «Меня это совершенно не волнует, – сказал Хопкинс. – „Молчание ягнят“ спасло мне жизнь. Я уже снялся на тот момент в нескольких голливудских фильмах, но ни один из них не был достаточно успешным, чтобы высвободить меня от театра. Я там застрял. Видите ли, я в глубине души обыватель…»

Интерес к непреходящей загадке феномена Хопкинса – и его звездности – подогревался противоречиями. Что характерно, журналист Арнольд посчитал звезду «пугающей… и приветливой». Такой парадокс, дополненный претензией на обывательщину, заключает в себе всю сущность искусства Хопкинса и его несокрушимую привлекательность. «Никто не смог бы лучше Тони сыграть мага, – говорит его друг и партнер по фильму „Магия“ Эд Лоутер. – Потому что гениальная игра – это совершенная иллюзия. Ты видишь вымышленного персонажа на экране и целиком и полностью принимаешь его на веру. Это отдельно взятый человек и настоящий мир, на который ты покупаешься. Но где-то в глубине есть океан личной истории, которая от вас сокрыта. И если этот океан настолько глубок и неизведан, как океан Тони, то вас ожидает поистине необыкновенный опыт».

Он по-прежнему взахлеб зачитывался книгами. По-прежнему находил большое удовольствие в поиске новых идей и веяний. После смерти матери он стал размышлять о жизни, вспоминал книги, в которых он прочел о бенгальском мистике XIX века Рамакришне Парамахансе, который расценивается верующими как девятое воплощение Вишну[244]. Его «доктрина», записанная его последователем Махендранатхом Гуптой, является размышлениями по каждому аспекту существования. Одно из наблюдений Шри Рамакришны относительно субъективной реальности настойчиво вспоминалось ему: «Это индийская мысль,

что вся жизнь – это иллюзия, от которой однажды мы все очнемся, – говорил Хопкинс. – Я подумал, что попробую написать историю, которая будет связана с этой идеей».

Что касается авторского кинематографа, то эти фильмы не проявили к нему благосклонность. Он, конечно, вносил свой вклад в диалоги и развитие персонажей в различных сценариях, но его самые большие притязания по творческой части воплотились в коротком полудокументальном фильме «Дилан Томас: Обратный рейс» («Dylan Thomas: Return Journey»), основанном на американских лекциях Дилана Томаса, с Бобом Кингдомом в главной роли, который не нашел своего кинопрокатчика в 1990 году, а также в неудачном чеховском «Августе» 1995 года. И все же такие новые эмоциональные переломные моменты в его жизни – как, например, потеря матери, которая его всегда подбадривала, – требовали новых начинаний, и он был готов проанализировать при помощи кино «то, что когда-либо видел, то, что узнал за всю жизнь».

Обстоятельства сложились по-другому. Появление известных независимых фильмов в девяностые переросло в радикальное изменение культуры кинематографа. Если раньше некоммерческое кино представлялось исключительно андеграундным, то сейчас оно купается в свете успеха кинофестиваля «Sundance» и определенно стало живучим, в коммерческом отношении или нет, и законным братом голливудскому кино. Чуждые идеи стали отныне привычным явлением в многозальных кинотеатрах, а перед штампами «авторский» больше не испытывался трепет. В такой обстановке Хопкинс с упоением взялся за сочиненный им сценарий, всецело посвященный воспоминаниям и размышлениям.

Его подход был глобальным. Он не только выступал как автор и режиссер этого потока сознания, но и как композитор, а также сам подбирал актеров из своих друзей и, если кинопрокатчики давили с намеком на уступки, он лично все спонсировал.

Этот «очень личный фильм» под названием «Вихрь» («Slipstream») вынудил Хопкинса работать в полной секретности. Никаких анонсов сделано не было, никакие из голливудских агентств не привлекались. Между тем он от руки написал сценарий – галлюциногенный, сюрреалистический сюжет о киноиндустрии – и отправил его Данте Спинотти (65-летнему номинанту на «Оскар», итальянскому кинооператору, известному по фильмам «Схватка» («Heat») и «Вундеркинды» («Wonderboys»)), с которым подружился на съемках «Красного Дракона». Спинотти ответил незамедлительно: он с удовольствием возьмется. Затем Хопкинс распространил свой сценарий среди актеров, которым

симпатизировал. Неудивительно, что каждый, к кому он обратился, согласился участвовать в проекте бесплатно. Среди тех, кто подписался, были: Кристиан Слейтер, Кевин МакКарти, Джон Туртурро, Камрин Менхейм, Фионнула Флэнаган, Кристофер Лоуфорд и Майкл Кларк Дункан. В то же время Хопкинс отправил сценарий Спилбергу в поисках официального одобрения Голливуда. Здесь удача от него отвернулась. Спилбергу, как позже рассказал Хопкинс, «на самом деле понравилось, но он не был уверен, что продюсеры захотят вкладывать в картину деньги». А Хопкинсу Спилберг сказал: «Желаю удачи».

«Вихрь», съемки которого начались в Лос-Анджелесе в конце весны 2006 года, с легкой руки участливого продюсера Стеллы (которая также исполняла главную роль), истолковывался как игра воображения в стиле Уильяма Барроуза[245]. Когда Кристиан Слейтер впервые прочитал сценарий, он сказал Хопкинсу: «Я буду участвовать, но только я не понял, о чем это». На что Хопкинс ответил: «Я тоже не знаю, о чем это». Что он на самом деле знал, так это то, что он с решимостью готов набросать фрагменты своих собственных предпочтений и пережитого опыта, начиная со своей любви киномана к этому средству выражения, представленному здесь классикой наподобие «Окаменевшего леса» («The Petrified Forest») и «Вторжения похитителей тел» («Invasion of the Body Snatchers»), и заканчивая продажностью Голливуда.

Как позже засвидетельствует издание «Hollywood Reporter», этот фильм – грандиозный парадокс, бессвязно использующий все доступные обработки и монтаж, сочетающий в себе трюки компьютерной графики и при этом вид обычного ретрофильма. Картина начинается с Хопкинса в роли утомленного сценариста Феликса Бонхоффера, который старается в срок сдать сценарий. Он идет в бар, сталкивается с вышибалой… и неожиданно сюжет переходит в галлюциногенные образы киноистории, которую он сейчас пишет, прежде чем перескакивает назад к истории про незрелого режиссера Гэвина, который теряет контроль над своим фильмом из-за глупости болтливого продюсера.

С бюджетом в $10 000 000, солидная часть которых исходила от Хопкинса, премьера «Вихря» состоялась на кинофестивале «Sundance» в январе 2007 года и встретила плачевные отзывы. В течение нескольких месяцев картина шла без какого-либо кинопрокатчика до тех пор, пока в августе не заключили сделку с «Strand Releasing» – небольшой компанией, которая специализировалась на фильмах про геев и лесбиянок. «Это неудачная экспериментальная работа», – писал Роберт Коалер из «Reporter», который определил Хопкинса как невзыскательного

экспериментатора, нацеленного на подражание Феллини или Дэвиду Линчу, как полную противоположность Клинту Иствуду – пример актера и режиссера в одном лице, выражающего «классическую сдержанность». «Без имени Хопкинса и других актеров, которые являются авторитетными звездами, проект был бы коммерчески провальным», – заключил Коалер. Пока Коалер отмечал цинизм восприятия Хопкинсом Голливуда, он упустил более широкое значение «авторского» разоблачающего откровения, отображенного в безумной решимости Бонхоффера заставить его историю работать в Голливуде, где в погоне за успехом гуманизм и справедливость отодвинуты на второй план.

Если не считать «Reporter», «Вихрь» остался фактически незамеченным. Хопкинсу никто не докучал. Провал, как он говорил, когда-то раздражал его. Теперь – нет. Когда в августе он снова продемонстрировал фильм на фестивале в Локарно, он был настроен скептически. «Вихрь» как-никак все же был попросту *его* личным путешествием. Одним словом, он бы описал его как «чудное».

Да, конечно, «Вихрь» не встретил массового одобрения. Какой бы ни была оценка Филипа Энтони Хопкинса – мечтательного одиночки из Порт-Толбота, потерянного для лондонского театра мальчика, претендента на место Ричарда Бёртона – желаемое давным-давно было удовлетворено овациями ко многим голливудским фильмам. Он по-прежнему считал себя новичком, по-прежнему «везунчиком», как он сказал репортеру «BBC» в 2007 году. Но он больше не переживал по поводу технической стороны дела или шоу-бизнеса.

Что по-прежнему его интриговало, так это незыблемые реалии, великие, неумолимые силы времени и места, собственное происхождение и судьба, которые питают человека, которым он был и который будет, как он верил, формировать его будущее. Его совершенно не интересовало, что поднялся «Вихрь», и именно с таким же пытливым умом он в начале 2007 года решил сделать необходимые приготовления для необычного празднования дня рождения – его семидесятилетия – 31 декабря, в канун Нового года.

Его привычная дань дню рождения сводилась к скромному ужину в каком-нибудь местечке. На этот раз Хопкинс выбрал фанфары. «Это будет грандиозный праздник, – объявил он. – Придут все мои старые друзья, многие из которых, что удивительно, еще живы. Некоторых из них я не видел 65 лет. Я очень взволнован по этому поводу».

Большое символическое значение имело приглашение Грэма Дженкинса, брата Ричарда Бёртона, который по-прежнему жил

вблизи его старого отчего дома. Дженкинс рассказал «BBC», что с него взяли клятву хранить тайну относительно этого события и что он с нетерпением его ожидал. «Моя жена знала его семью больше, чем я», – сообщил Дженкинс, который воздержался от ответа на вопрос о символике события. В мае, разговаривая с Уильямом Арнольдом, Хопкинс все объяснил. Он дважды встречался с Бёртоном: «В первый раз, когда я был мальчишкой и попросил у него автограф. Второй – когда я заменял его в “Эквусе“. Странный круговорот». Возвращение в Уэльс на официальный прием с друзьями из детства и родственниками Бёртона «действительно замкнет этот круг».

Естественно, по-прежнему имели место обломки трудно прожитой жизни, разбросанные повсюду; люди, которые мнили себя жертвами одержимого подъема Хопкинса, которые колко о нем отзывались и расценивали его верность Уэльсу как поверхностную и прагматичную. Некто, кто не был приглашен на новогодний праздник, очевидно, не простил ему отъезда из Британии в 2000 году. «Он получил всевозможные признания и награды, – жаловался сосед по Порт-Толботу, – так что я уверен, что овации от местных жителей еще неоднократно потешут его самолюбие».

Но, как подтверждает его друг детства Брайан Эванс, Уэльс был всегда сложной действительностью для Хопкинса. «Я периодически задавался вопросом о природе некоторой его мрачности, – говорит Эванс. – Но, с другой стороны, наверное, если разобраться, все мы не можем понять наши семьи и наше происхождение. Большинство из нас не анализирует такие вещи, но Тони был более глубокомысленным, и в конце концов, возможно, более настойчивым, чем большинство из нас. Возможно, в этом крылась его привлекательность как актера. Он из тех, кто не перестает искать ответы».

Рамакришна рассказывает историю про верблюда, который все время ест колючий кустарник, даже несмотря на то, что тот приносит ему страдания. Жизненные уроки, будучи духовной пищей, часто оказываются суровыми. Многие из тех, кто близок с Хопкинсом, напомнят вам о его любви к мудрости Рамакришны и его силе духа. Вне всяких сомнений, с любой точки зрения, его достижения как актера безграничны и затмили его же собственные идеалы. Принимая во внимание его предпочтения сегодня, становится ясно, что он не перестает искать ответы на свои вопросы, что его амбиции и его путь далеки от завершения. Энтони Хопкинс уже играет четвертый акт.

# Приложение 1
# Источники и библиография

Прямые цитаты Энтони Хопкинса, использованные на протяжении всего текста, позаимствованы из многочисленных интервью, собранных Тони Кроли, среди которых ранее неопубликованные, датируются 1968, 1979 и 1984 годами.

В остальном цитаты Хопкинса были взяты из бесчисленного множества журналов, выпусков с 1965 и по 2005 год: «Cinema Papers», «Country Living», «The Daily Express», «The Daily Mail», «The Daily Telegraph», «The Evening News», «The Evening Standard», «Films and Filming», «Films Illustrated», «Film Review», «The Guardian», «The Hollywood Reporter», «The Independent», «The Los Angeles Times», «The New York Times», «The Observer», «The People», «Photoplay», «Premiere», «Radio Times», «Screen International», «Shivers», «The South Wales Evening Post», «Starfix» (Paris), «The Sun», «The Sunday Express», «The Sunday Times», «Time Out», «The Times», «Today», «Vanity Fair», «Variety», «The Washington Post» и «The Western Mail».

Критические статьи и комментарии были процитированы из следующих изданий: «Films and Filming», «Films Illustrated», «The Hollywood Reporter», «The Monthly Film Bulletin», «The New York Times», «Playboy», «Premiere», «Punch», «Rolling Stone», «Sight and Sound», «Time», «The Times» и «Variety».

Хочу выразить мою признательность многим журналистам и авторам дневников, которые любезно предоставили мне доступ к их документам и возможность приводить цитаты из их статей и интервью. Также я обращался к следующим книгам:

*Stanley Cutler.* Abuse of Power. Free Press, London, 1997.

*Andy Duggan.* The Actors Director: Richard Attenborough Behind the Camera. Mainstream, London, 1995.

*William Goldman.* Adventures in the Screen Trade. Warner, New York, 1983.

*James Agee.* Agee on Film. McDowell, Obolensky, 1958.

*John Belton.* American Cinema/American Culture. McGraw Hill Humanities, New York, 2004.

*Richard Dyen E. Ann Kaplan, Paul Willemen, John Hill and Pamela Church Gibson.* American Cinema and Hollywood: Critical Approaches. Oxford University Press, Oxford, 2000.

*John Gielgud.* An Actor and His Time. Sidgwick & Jackson, London, 1979.

*Quentin Falk.* Anthony Hopkins: Too Good to Waste. Columbus Books, 1989; Virgin Books Ltd, London, 2004.

*Anton Chekhov* and *Julian Mitchell.* August/Uncle Vanya. Amber Lane Press, Oxford, 1994.

Ed by *Joseph McCrindle.* Behind the Scenes: Theatre and Film Interviews from the Trans-Atlantic Review. Pitman, Harlow, 1971.

*John Dean.* Blind Ambition. Simon and Schuster, London, 1976.

*Charles Higham.* Brando. New American Library, New York, 1987.

*Marian Seldes.* The Bright Lights: A Theatre Life. Houghton Mifflin, Boston, 1987.

Edited by *George W. Brandt.* British Television Drama. Cambridge, University Press, Cambridge, 1981.

*Robert Phillip Kolker.* A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorcese, Spielberg and Altman. Rev. ed., Oxford Unviersity Press, Oxford, 2000 [Note: Earlier editions include study of Coppolas work, excised in favour of Stone.]

*Norman Kagan.* The Cinema of Oliver Stone. Continuum International, New York, 2001.

Compiled by *D. C. Browning.* The Complete Dictionary of Shakespeare Quotations. New Orchard, London, 1961 & 1986.

The Complete Directory of Prime Time Network TV Shows, 1946-present, Ballantine, New York, 1988 *Kenneth Tynan.* Curtains. Atheneum, London, 1961.

*Andrew Delbanco.* The Death of Satan: How Americans Have Lost the Sense of Evil. Noonday Press, 1996.

*John Gielgud.* Early Stages. Macmillan, London, 1939.

*H. R. Haldeman and Jospeh Dimona.* The Ends of Power. Dell, New York, 1978.

*Peter Shaffer.* Equus. Penguin, London, 1984; «Эквус» в переводе Дмитрия Рекачевского, 1995.

*Edited by Brenda Cross.* A Film Hamlet. Saturn Press, 1948.

*Robert Emmet Long.* The Films of Merchant Ivory. Harry N. Abrams. New York, 1997.

Ed by *Charles W. Eckert.* Focus on Shakespearian Films. Prentice-Hall, London, 1972.

*Liz Cutland.* Freedom from the Bottle. Gateway, New York, 1990.

*David Shipman.* The Great Movie Stars: the International Years. Angus & Robertson, London, 1973.

*Leslie Halliwell.* Halliwells Filmgoers Companion. Grafton, London, 1988.

*Leslie Halliwell.* Halliwells Television Companion. Granada, London, 1984.

*Thomas Harris.* Hannibal. Delacorte, New York, 1999; *Томас Харрис.* Ганнибал. Издательство «Эксмо», М., 2010.

*Daniel O'Brien and Adrian Rigelsford.* The Hannibal Files. Reynolds & Hearn, Richmond, 2001.

*Kenneth Tynan.* He That Plays the King. Longmans, Green & Co, London, 1950.

*Stephen King.* Hearts in Atlantis. Pocket Books, New York, 2000; *Стивен Кинг.* Сердца в Атлантиде. Издательство «АСТ», М., 2000.

*Sally Roberts Jones.* The History of Port Talbot. Goldleaf, 1991 The Reverend.

*Richard Morgan.* A History of Tai Bach to 1872. Port Talbot Historical Society, reissued 1987.

*Michael Medved.* Hollywood vs America. HarperCollins, London, 1993.

*Pauline Kael.* Hooked. Marion Boyars, New York, 1989.

*Peter Underwood.* Horror Man: The Life of Boris Karloff. Leslie Frewin, 1972.

*Philip Roth.* The Human Stain. Houghton Mifflin, Boston, 2000.

*Robert Emmet Long.* James Ivory in Conversation. University of California Press, 2005.

*Richard Sterne.* John Gielgud Directs Richard Burton in Hamlet. Heinemann, London, 1968.

*Donald Spoto.* Laurence Olivier. Harper Collins, London, 1989.

*Geoffrey Whiteworth.* The Making of the National Theatre. Faber & Faber, London, 1951.

*Theodore H. White.* The Making of the President. Atheneum, New York, 1960.

*Peter Gill.* Mean Tears. Oberon Books, London, 1987.

*Kim Newman.* Millennium Movies: End of the World Cinema. Titan Books, London, 1999.

*Robert Skylar.* Movie-Made America: A Cultural History of American Movies. Revised ed., Vintage, London, 1994.

*Tarquin Olivier.* My Father Laurence Olivier. Headline, London, 1992 Ed by.

*Eric Hamburg and Oliver Stone.* Nixon: An Oliver Stone Film. Hyperion, New York, 1995.

*Mark Feeney.* Nixon at the Movies. University of Chicago Press, Chicago, 2004.

Memoir by *Joan Plowright, Richard Olivier and Lyn Haill.* Olivier at Work: The National Years: An Illustrated. Theatre Arts, 1990.

*Felix Barker.* The Oliviers. Hamish Hamilton, London, 1953.

*Arianna Stassinopoulos Huffington.* Picasso: Creator and Destroyer. Simon & Schuster, New York, 1988.

*Olivier Widmaier Picasso.* Picasso: The Real Family Story. Prestel, 2004.

*Julie Taymor.* Playing with Fire. Harry N. Abrams, New York,

1999.

*Ed by Howard Karren.* The Premiere Movie Guide. HarperCollins, London, 1991.

*Richard Reeves.* President Nixon: Alone in the White House. Simon & Schuster, London 2002.

*Kirk Douglas.* The Ragmans Son. Simon & Schuster, London, 1988.

*Garry O'Connor.* Ralph Richardson. Hodder & Stoughton, London, 1982.

*Bella Kornitzer.* The Real Nixon: An Intimate Biography. Rand McNally, Chicago, 1960.

*Thomas Harris.* Red Dragon. Dutton, New York, 2000; *Томас Харрис.* Красный Дракон. Издательство «АСТ», 2006.

*Mark Latwak.* Reel Power. Sidgwick & Jackson, London, 1987.

*Melvyn Bragg.* Rich. Hodder & Stoughton, 1988.

*Paul Ferris.* Richard Burton. Weidenfeld & Nicolson, London, 1981.

*David Jenkins.* Richard Burton. Century, London, 1993.

*Graham Jenkins.* Richard Burton, My Brother. Michael Joseph, London, 1988.

*Richard M. Nixon.* RN: The Memoirs of Richard Nixon. Simon & Schuster, London, 1990.

*Sergio Leemann.* Robert Wise on his Films: From Editing Room to Directors Chair. Silman-James, 1995.

*Roger Manvell.* Shakespeare and the Film. Dent, London, 1971.

*Robert Speaight.* Shakespeare on the Stage. Collins, London, 1973.

*Thomas Harris.* The Silence of the Lambs. St Martins Press, New York, reprinted, 1999; *Томас Харрис.* Молчание ягнят. Издательство «Эксмо», 2010.

*Larry Swindell.* Spencer Tracy. W. H. Allen, London, 1970.

*Roger Lewis.* Stage People. Weidenfeld & Nicolson, London, 1989 *Steven Spielberg.* John Baxter. Harper Collins, London, 1996.

Ed by *Lester D. Friedman and Brent Notbohm.* Steven Spielberg: Interviews (Conversations With Filmmakers Series). University Press of Mississippi, 2000.

*James Riordan.* Stone: A Biography of Oliver Stone. Aurum Press, London, 1996.

*E. Sikov.* Study Guide for American Cinema. McGraw-Hill, London, 1993.

*Jonathan Miller.* Subsequent Performances. Faber & Faber, London, 1986.

*C. A. Lejeune.* Thank You for Having Me. Hutchinson, London, 1964.

*Trevor R. Griffiths and Carole Woods.* Theatre Guide. Bloomsbury, London, 1988.

*Julie Taymor.* Titus: The Illustrated Screenplay. Newmarket Press, 2000.

*Garson Kanin.* Tracy and Hepburn. Angus & Robertson, London, 1971 Transactions of the Port Talbot Historical Society, 1963 to date, Port Talbot Historical Society, 1989.

Tyrone Guthrie on Acting. Tyrone Guthrie. Studio Vista, 1971 Variety Obituaries, 1905–1986 (12 vols), Garland, New York, 1988–89.

*Alun Roberts.* Welsh National Heroes. Y Lolfa, Talybont, 2002.

*Peter Quennell and Hamish Johnson.* Who's Who in Shakespeare. Chancellor, 1973; *Питер Квиннел, Хамиш Джонсон.* Кто есть кто в творчестве Шекспира. Словарь. Издательство «Дограф», 2000.

*Ray Milland.* Wide-Eyed in Babylon. The Bodley Head, London, 1974.

Хочу выразить глубокую благодарность следующим людям, которые позволили мне цитировать отрывки из упомянутых работ: издательский дом «Faber & Faber» за книги «Избранные стихотворения. 1909–1962» («Collected Poems, 1909–1962») Т. С. Элиота и поэмы «Бесплодная земля» («The Waste Land»); «David Higham Associates» за роман Грэма Грина «Сила и слава» («The Power and the Glory»), Copyright © 1940 Verdant S.A.; «Scribner's», Нью-Йорк, за «Великого Гэтсби» Ф. Скотта Фицджеральда; «Virgin Publishing» за книгу Квентина Фолка «Anthony Hopkins: Too Good To Waste». Также отдельное спасибо Сандре Шливич, Кейт Лайолл, Гранту и Салли Холлоуэй.

# Приложение 2
# Театральные постановки с участием Э. Хопкинса

К сведению: здесь представлен список главных театральных работ Хопкинса, который не включает в себя гастрольные спектакли в Уэльсе с труппой Рэймонда Эдвардса и его репертуарную работу в Манчестере, Ноттингеме, RADA, Лестере, Ливерпуле и Хорнчерче, Эссекс.

«Юлий Цезарь» («Julius Caesar») в театре «Ройал-Корт» (1964).

В роли Метелла Цимбра.

Режиссер-постановщик: Линдсей Андерсон; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«Блоха в ее ухе» («A Flea in Her Ear») в «Национальном»/«Олд Вике» (1966).

В роли Этьена Плюшо.

Режиссер-постановщик: Жак Шарон; автор пьесы: Жорж Фейдо.

«Юнона и Павлин» («Juno and the Paycock») в «Национальном»/ «Олд Вике» (1966).

В роли чиновника из отдела по призыву.

Режиссер-постановщик: Лоуренс Оливье; автор пьесы: Шон О'Кейси.

«Жизнь в провинции» («A Provincial Life») в «Ройал-Корте» (1966).

В роли Бориса Иванова.

Режиссер-постановщик: Питер Гилл; автор пьесы: Антон Чехов, адаптировано Гиллом.

«Пляска смерти» («Dance of Death») в «Национальном»/ «Олд Вике» (1967).

В роли капитана Эдгара.

Режиссер-постановщик: Лоуренс Оливье; автор пьесы: Август Стриндберг.

«Три сестры» («The Three Sisters») в «Национальном»/ «Олд Вике» (1967).

В роли Андрея.

Режиссер-постановщик: Глен Байем Шоу; автор пьесы: Антон Чехов.

«Как вам это понравится» («As You Like It») в «Национальном»/«Олд Вике» (1967).

В роли Одри.

Режиссер-постановщик: Клиффорд Уильямс; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«Гамлет» («Hamlet») в «Раундхаусе» (1968).

В роли Клавдия.

Режиссер-постановщик: Тони Ричардсон; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«Архитектор и Император Ассирии» («The Architect and the Emperor of Assyria») в «Национальном»/«Олд Вике» (1971).

В роли Императора.

Режиссер-постановщик: Виктор Гарсия; автор пьесы: Фернандо Аррабаль.

«Женщина, убитая добротой» («A Woman Killed with Kindness») в «Национальном»/«Олд Вике» (1971).

В роли помещика Джона Франкфорда.

Режиссер-постановщик: Джон Декстер; автор пьесы: Томас Хейвуд.

«Кориолан» («Coriolanus») в «Национальном»/«Олд Вике» (1971).

В роли Кориолана.

Режиссер-постановщик: Манфред Векверт; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«Укрощение строптивой» («The Taming of the Shrew») в «Chichester Festival Theatre» (1972).

В роли Петруччо.

Режиссер-постановщик: Джонатан Миллер; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«Макбет» («Macbeth») в «Национальном»/«Олд Вике» (1972).

В роли Макбета.

Режиссер-постановщик: Майкл Блейкмор; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«Эквус» («Equus») в «Национальном»/«Плимуте» (1974).

В роли доктора Мартина Дайсарта.

Режиссер-постановщик: Джон Декстер; автор пьесы: Питер Шэффер.

«Эквус» («Equus») в театре «Huntington Hartford», Лос-Анджелес (1977).

В роли доктора Мартина Дайсарта.

Режиссер-постановщик: Энтони Хопкинс; автор пьесы: Питер Шэффер.

«Буря» («The Tempest») в «Center Theatre Group»/«Mark Taper Forum», Лос-Анджелес (1979).

В роли Просперо.

Режиссер-постановщик: Джон Хирш; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«Обещание Арката» («The Areata Promise») в Калифорнийском центре исполнительных искусств, Лос-Анджелес (1981).

В роли Тео Ганджи.

Режиссер-постановщик: Энтони Хопкинс; автор пьесы: Дэвид Мерсер.

«Старые времена» («Old Times») в «Roundabout Theatre Company», Нью-Йорк, (1984).

В роли Дили.

Режиссер-постановщик: Кеннет Фрэнкель; автор пьесы: Гарольд Пинтер.

«На пустынной дороге» («The Lonely Road») в театре «Triumph Apollo»/«Олд Вике» (1985).

В роли Джулиана Фихтнера.

Режиссер-постановщик: Кристофер Феттис; автор пьесы: Артур Шницлер.

«Правда» («Pravda») в «Национальном» (1985).

В роли Ламбера Лё Ру.

Режиссер-постановщик: Дэвид Хэа; авторы пьесы: Дэвид Хэа, Говард Брентон.

«Король Лир» («King Lear») в «Национальном» (1986).

В роли Лира.

Режиссер-постановщик: Дэвид Хэа; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«Антоний и Клеопатра» («Antony and Cleopatra») в «Национальном» (1987).

В роли Антония.

Режиссер-постановщик: Питер Холл; автор пьесы: Уильям Шекспир.

«М. Баттерфляй» («M. Butterfly») в «Company London Ltd»/ «Shaftesbury» (1989).

В роли Рене Галлимара.

Режиссер-постановщик: Джон Декстер; автор пьесы: Дэвид Генри Хван.

«Август» («August») в театре «Clwyd» (1994).

В роли Йеяна Дэйвиса.

Режиссер-постановщик: Энтони Хопкинс; автор пьесы: Джулиан Митчелл по мотивам перевода чеховского «Дяди Вани» Тани Александер.

# Приложение 3
# Фильмография

К сведению: упомянутые ниже названия фильмов не включают участие Хопкинса в драматических короткометражках «Перемены» («Changes») режиссера Дрю Хенли, по сценарию Джеймса Скотта (1956) и в картине «Белый автобус» («The White Bus») режиссера Линдсея Андерсона, по сценарию Шелы Делани.

Инициалы Э. Х. обозначают Энтони Хопкинса, а роль, которую он исполнил, указана в скобках.

«Лев зимой» («The Lion in Winter»), студия «AVCO Embassy», Великобритания, 1968 г.

Режиссер: Энтони Харви. Исполнительный продюсер: Джозеф Э. Ливайн. Продюсер: Мартин Полл. Сценарий: Джеймс Голдмен, по мотивам собственной пьесы. В ролях: Питер О'Тул, Кэтрин Хепбёрн, Джейн Мэрроу, Джон Касл, Найджел Терри, Э. Х. (принц Ричард), Тимоти Далтон, Найджел Сток, О. З. Уайтхед, Кеннет Айвз, Кеннет Гриффит, Генри Вульф, Кэрол Хагар и Марк Гриффит.

«Зеркальная война» («The Looking Glass War»), студия «Columbia», Великобритания, 1969 г.

Режиссер: Фрэнк Пирсон. Исполнительный продюсер: М. Дж. Франкович. Продюсер: Джон Бокс. Сценарий: Фрэнк Р. Пирсон, по мотивам романа Джона Ле Карре. В ролях: Кристофер Джоунс, Ральф Ричардсон, Пиа Дегермарк, Пол Роджерс, Э. Х. (Джон Эйвери), Сьюзан Джордж и Рэй МакАнэлли.

«Гамлет» («Hamlet»), студии «Columbia» и «Woodfall», Великобритания, 1969 г.

Режиссер: Тони Ричардсон. Продюсеры: Лесли Линдер и Мартин Рансохофф. Сценарий: адаптация Тони Ричардсоном пьесы Уильяма Шекспира. В ролях: Никол Уильямсон, Джуди Парфитт, Э. Х. (Клавдий), Марианна Фэйтфулл, Марк Дигнам, Гордон Джексон, Майкл Пеннингтон, Бен Арис, Клайв Грэхем, Ричард Эверетт и Роджер Ливси.

«Когда пробьет 8 склянок» («When Eight Bells Toll»), кинокомпания «Rank», Великобритания, 1971 г.

Режиссер: Этьен Перье. Продюсер: Эллиотт Кастнер. Сценарий: Алистер МакЛин, по мотивам собственного романа. В

ролях: Э. Х. (Филип Калверт), Роберт Морли, Натали Делон, Джек Хоукинс, Корин Редгрейв, Ферди Мейн, Морис Роевз, Леон Коллинз, Венди Оллнатт, Питер Арне, Оливер МакГриви, Джон Крофт, Том Чатто, Чарли Стюарт, Эдвард Бернэм и Дель Хенни.

«Молодой Уинстон» («Young Winston»), студии «Columbia» и «Open Road», Великобритания, 1972 г.

Режиссер: Ричард Аттенборо. Продюсер: Карл Форман. Сценарий: Карл Форман, по мотивам книги «Мои ранние годы» («My Early Days») Уинстона С. Черчилля. В ролях: Саймон Уорд, Энн Банкрофт, Иан Холм, Джек Хоуткинс, Эдвард Вудворд, Э. Х. (Дэвид Ллойд Джордж), Джон Миллз, Питер Силлиер, Рональд Хайнс, Дино Шафик, Рэймонд Хантли, Рассел Льюис, Пэт Хейвуд, Лоуренс Нейсмит, Уиллоби Грей и Роберт Харди.

«Кукольный дом» («A Dolls House»), студии «MGM-EMI» и «Freeward», Великобритания, 1973 г.

Режиссер: Патрик Гарленд. Продюсер: Хиллард Элкинс. Сценарий: Кристофер Хэмптон, по мотивам пьесы. В ролях: Клэр Блум, Э. Х. (Торвальд), Ральф Ричардсон, Денхолм Эллиотт, Анна Мэсси, Эдит Эванс и Хелен Блатч.

«Девушка с Петровки» («The Girl from Petrovka»), студия «Universal», США, 1974 г.

Режиссер: Роберт Эллис Миллер. Продюсеры: Ричард Д. Занук и Дэвид Браун. Сценарий: Аллан Скотт и Крис Брайант, по мотивам книги Джорджа Фейфера. В ролях: Голди Хоун, Хэл Холбрук, Э. Х. (Костя), Грегуар Аслан, Антон Долин, Бруно Уинтзелл, Зоран Андрич и Ханна Хёртеленди.

«Джаггернаут» («Juggernaut»), студия «United Artists», США, 1974 г.

Режиссер: Ричард Лестер. Исполнительный продюсер: Дэвид В. Пикер. Продюсер: Ричард Де Кокер (Ричард Алан Симмонс). Сценарий: Ричард Де Кокер. В ролях: Ричард Харрис, Омар Шариф, Дэвид Хеммингс, Э. Х. (детектив), Джон МакКлеод, Иан Холм, Ширли Найт, Рой Киннер, Рошан Сет, Сирил Кьюсак, Фредди Джоунс, Кристин Ховарт, Клифтон Джеймс, Марк Бернс, Гарет Томас, Эндрю Брэдфорд, Ричард Мур и Джэк Уотсон.

«Все создания, большие и малые» («All Creatures Great and Small»), студия «EMI», Великобритания, 1974 г.

Режиссер: Клод Уозэм. Исполнительный продюсер: Рональд Гилберт. Продюсеры: Дэвид Сасскинд и Дуэйн Боуги. Сценарий:

Хью Уайтмор, по мотивам книг «If Only They Could Talk» и «It Shouldn't Happen to a Vet» Джеймса Херриота. В ролях: Э. Х. (Зигфрид Фарнон), Саймон Уорд, Лиза Харроу, Брайан Стирнер, Фредди Джоунс, Т. П. МакКенна, Бренда Брюс, Джон Коллин, Кристин Баккли, Джейн Коллинз, Фред Фист, Глинн Гелдарт, Гарольд Гудвин и Дорин Мантл.

«Мост слишком далеко» («A Bridge Too Far»), студия «United Artists», Великобритания, 1977 г.

Режиссер: Ричард Аттенборо. Продюсеры: Джозеф Э. Левин и Ричард П. Левин. Сопродюсер: Майкл Стэнли-Эванс. Сценарий: Уильям Голдмен, по мотивам книги Корнелиуса Райана. В ролях: Дирк Богард, Джеймс Каан, Майкл Кейн, Шон Коннери, Эдвард Фокс, Эллиотт Гулд, Джин Хэкмен, Э. Х. (подполковник Джон Фрост), Харди Крюгер, Лоуренс Оливье, Райан О'Нил, Роберт Редфорд, Максимилиан Шелл, Лив Ульман, Артур Хилл, Вольфган Прейсс, Сим Врум, Марлис Ван Алкмаер, Эрик Вант Ваут, Мэри Смитусен, Ганс Кройсет, Николас Кэмпбелл, Кристофер Гуд, Кит Дринкел, Питер Фабер, Ганс фон Борсоди, Джозефин Пипер, Пол Максвелл, Уолтер Кохут, Хартмут Бекер, Фрэнк Граймс, Джереми Кемп, Дональд Пикеринг, Дональд Дуглас, Питер Сеттелен, Стивен Мур, Майкл Бирн, Пол Копли, Джеральд Сим, Гарри Дитсон, Эрик Читти, Брайан Хоксли, Колин Фаррелл, Норман Грегори, Алан Армстронг, Энтони Милнер, Барри МакКарти, Леке Ван Делден, Майкл Вульф, Шон Матиас, Тим Бикмен, Эдвард Секерсон, Том Ван Бик, Бертус Боттерман, Хенни Альма, Рэй Джуерс, Джеффри Хинслифф и Фред Уильямс.

Чужая дочь» («Audrey Rose»), студия «United Artists», США, 1977 г.

Режиссер: Роберт Уайз. Продюсеры: Джо Уизан и Фрэнк Де Фелитта. Сценарий: Фрэнк Де Фелитта, по мотивам собственного романа. В ролях: Марша Мейсон, Э. Х. (Эллиотт Хупер), Джон Бек, Сьюзан Свифт, Норман Ллойд, Джон Хиллерман, Роберт Уолден, Эли Уоссил, Мэри Джексон, Ричард Лосон, Тони Брэнд, Элизабет Фарли и Рут Мэннинг.

Международный приз „Вельвет“» («International Velvet»), студии CIC» и «MGM», Великобритания, 1978 г.

Режиссер: Брайан Форбс. Продюсер: Брайан Форбс. Сценарий: Брайан Форбс, сюжет подсказан романом «Национальный бархат» («National Velvet») Энид Багнольд. В ролях: Татум О'Нил, Кристофер Пламмер, Э. Х. (капитан Джонни Джонсон), Нанетт Ньюман, Питер Бэкворт, Динсдейл Лэнден, Сара Буллен,

Джеффри Байрон, Ричард Уорвик, Дэниел Эбинери, Джейсон Уайт, Мартин Нил, Дуглас Рит, Деннис Бланч, Норман Вудленд и Джеймс Смайли.

Магия» («Magic»), студия «Twentieth Century-Fox», США, 1978 г.

Режиссер: Ричард Аттенборо. Исполнительный продюсер: К. О. Эриксон. Продюсеры: Джозеф Э. Левин и Ричард Л. Левин. Сценарий: Уильям Голдмен, по мотивам своего романа. В ролях: Э. Х. (Корки Уитерс), Энн-Маргрет, Берджесс Мередит, Эд Лоутер, Э. Дж. Андре, Джерри Хаузер, Дэвид Огден Стаерз, Лилиан Рэндольф, Джо Лоури, Беверли Сандерс, А. У Клайн, Стивен Харт, Патрик МакКалло, Боб Хэкман, Мэри Мандей, Скотт Барретт, Брэд Визли и Майкл Харте.

«Человек-слон» («The Elephant Man»), студия «Columbia-EMI-Warner», США, 1980 г.

Режиссер: Дэвид Линч. Исполнительный продюсер: Стюарт Корнфилд. Продюсер: Джонатан Сэнгер. Сценарий: Кристофер Де Вор, Эрик Бергрен и Дэвид Линч, по мотивам книги «The Elephant Man and Other Reminiscences» сэра Фредерика Тривса и работы Эшли Монтагю «The Elephant Man: A Study in Human Dignity»). В ролях: Э. Х. (Фредерик Тривс), Джон Хёрт, Энн Бэнкрофт, Джон Гилгуд, Уэнди Хиллер, Фредди Джоунс, Майкл Элфик, Ханна Гордон, Хелен Райан, Джон Стэндинг, Декстер Флетчер, Лесли Данлоп и Фиби Николлс.

«Смена сезонов» («A Change of Seasons»), студия «Columbia-EMI-Warner», США, 1980 г.

Режиссер: Ричард Лэнг. Исполнительный продюсер: Ричард Р. Ст. Джонс. Продюсер: Мартин Рансохофф. Сценарий: Эрик Сигал, Ронни Керн и Фред Сигал, по произведению Эрика Сигала и Мартина Рансохоффа. В ролях: Э. Х. (Адам Эванс), Ширли МакЛейн, Бо Дерек, Майкл Брэндон, Мэри Бет Хёрт, Эд Уинтер, Пол Реджина и К. Кэллан.

«Баунти» («The Bounty»), студия «Columbia-EMI-Warner», Великобритания, 1984 г.

Режиссер: Роджер Дональдсон. Продюсер: Бернард Уильямс. Сценарий: Роджер Болт, по мотивам книги «Captain Bligh and Mr Christian» Ричарда Хью. В ролях: Э. Х. (Блай), Мэл Гибсон, Лоуренс Оливье, Эдвард Фокс, Дэниел Дэй-Льюис, Бернард Хилл, Филип Дэйвис, Лиам Нисон, Уи Куки Каа, Тевайте Бернетте, Филип Мартин Браун, Саймон Чэндлер, Малкольм Террис,

Саймон Адамс, Джон Сешнс, Эндрю Уайлд, Нил Моррисей, Ричард Грэхем, Декстер Флетчер, Пит Ли-Уилсон, Джон Гэдсби, Брендан Конрой, Барри Дрэнсфилд, Стив Флетчер, Джек Мэй, Мэри Коуила, Шэрон Бауэр и Тавана.

«Хороший отец» («The Good Father»), студии «Mainline» и «Film Four», Великобритания, 1986 г.

Режиссер: Майк Ньюэлл. Продюсер: Энн Скотт. Сценарий: Кристофер Хэмптон, по мотивам романа Питера Принса. В ролях: Э. Х. (Билл Хупер), Джим Броудбент, Харриет Уолтер, Фрэнсис Винер, Саймон Каллоу, Мириам Маргулис, Джоанн Уолли, Майкл Бирн, Дженни Столлер, Джоанна Кирби, Стивен Фрай, Клиффорд Роуз, Гарри Грабб, Том Джемисон и Крис Брэдшоу.

«Чаринг Кросс Роуд, 84» («84 Charing Cross Road»), студия «Columbia-EMI-Warner», Великобритания, 1986 г.

Режиссер: Дэвид Джонс. Продюсер: Джеффри Хелман. Сценарий: Хью Уайтмор, по мотивам книги Хелины Ханфф «Q's Legacy». В ролях: Энн Банкрофт, Э. Х. (Фрэнк Доэль), Джуди Денч, Морис Денэм, Элеонор Дэвид, Уэнди Морган, Иан Мак-Нис, Жан Де Бэар, Дж. Смит-Камерон, Том Исбелл, Энн Дайсон и Конни Бут.

«Заря» («The Dawning»), студия «Enterprize», Великобритания, 1988 г.

Режиссер: Роберт Найте. Исполнительный продюсер: Грэхем Бенсон. Продюсер: Сара Лосон. Сценарий: Мойра Уильямс, по мотивам книги Дженнифер Джонсон «Старая шутка» («The Old Jest»). В ролях: Э. Х. (майор Ангус «Кассий» Бэрри), Ребекка Пиджон, Джин Симмонс, Тревор Ховард, Тара МакГоуран, Хью Грант, Ронни Мастерсон, Джон Роган, Джоан О'Хара, Чармиан Мэй, Энн Уэй, Марк О'Реган, Брендан Лэйрд, Эдриан Данбар и Джеффри Гринхилл.

«Рокот неодобрения» («A Chorus of Disapproval»), студии «Hobo» и «Curzon», Великобритания, 1989 г.

Режиссер: Майкл Уиннер. Исполнительные продюсеры: Эллиотт Кастнер и Андре Блэй. Продюсер: Майкл Уиннер. Сценарий: Алан Эйкборн и Майкл Уиннер, по пьесе Алана Эйкборна. В ролях: Э. Х. (Дафидд Ап Лльюэллин), Джереми Айронс, Прунелла Скейлс, Дженни Сигроув, Гарет Хант, Ричард Брирс, Барбара Феррис, Пэтси Кенсит, Лайонел Джеффрис и Сильвия Симс.

«Часы отчаяния» («Desperate Hours»), студия «Twentieth Century-Fox», США, 1991 г.

Режиссер: Майкл Чимино. Продюсеры: Дино Де Лаурентис и Майкл Чимино. Сценарий: Лоуренс Коннер, Марк Розенталь и Джозеф Хэйс, по мотивам театральной пьесы Джозефа Хэйса. В ролях: Микки Рурк, Э. Х. (Тим Корнелл), Мими Роджерс, Линдси Краус, Келли Линч, Элиас Котеас, Шоуни Смит, Дэнни Джеральд, Джерри Бэммен и Мэтт МакГрат.

«Молчание ягнят» («The Silence of the Lambs»), студия «Orion», США, 1991 г.

Режиссер: Джонатан Демми. Исполнительный продюсер: Гари Гоэцман. Продюсеры: Эдвард Саксон, Кеннет Атт и Рон Бозман. Сценарий: Тед Талли, по мотивам романа Томаса Харриса. В ролях: Э. Х. (Ганнибал Лектер), Джоди Фостер, Скотт Гленн, Тед Левин, Энтони Хилд, Лоуренс А. Бонни, Кейси Леммоне, Лоуренс Т. Рентц, Фрэнки Фейсон, Дон Брокетт, Фрэнк Силс-мл., Стюарт Рудин, Маша Скоробогатов, Джеффри Лейн, Лейб Ленски, Ред Шварте, Джим Рош, Брук Смит, Джеймс Б. Ховард, Билл Миллер, Чак Абер, Джин Боркан, Пэт МакНамара, Трейси Уолтер, Кеннет Атт, Дэн Батлер и Пол Лазар.

«Эксперт» («Spotswood»), студия «Meridian», Австралия, 1991 г.

Режиссер: Марк Джофф. Продюсеры: Тимоти Уайт и Ричард Бреннан. Сценарий: Макс Дэнн и Эндрю Найт. В ролях: Э. Х. (Эррол Уоллес), Анджела Панч МакГрегор, Элуин Кертс, Бруно Лоуренс, Джон Уолтон, Ребекка Ригг, Тони Коллетт, Расселл Кроу, Дэн Уилли и Джон Флаус.

«Корпорация „Бессмертие“» («Freejack»), студии «Warner Brothers» и «Morgan Creek», США, 1992 г.

Режиссер: Джефф Мерфи. Исполнительные продюсеры: Джеймс Дж. Робинсон, Дэвид Никсэй и Гари Барбер. Продюсеры: Рональд Шусетт и Стюарт Окен. Сценарий: Стивен Прессфилд, Рональд Шусетт и Дэн Гилрой; по мотивам романа «Корпорация „Бессмертие“» («Immortality Inc») Роберта Шекли. В ролях: Эмилио Эстевес, Э. Х. (МакКэндлесс), Мик Джаггер, Рене Руссо, Джонатан Бэнкс, Дэвид Джохансен и Аманда Пламмер.

«Усадьба Хауардс-Энд» («Howards End»), студия «Mayfair Entertainment», Великобритания, 1992 г.

Режиссер: Джеймс Айвори. Исполнительный продюсер: Пол Брэдли. Продюсер: Исмаил Мерчант. Сценарий: Рут Прауэр

Джабвала, по мотивам романа Э. М. Форстера. В ролях: Э. Х. (Генри Уилкокс), Ванесса Редгрейв, Хелена Бонем Картер, Эмма Томпсон, Джеймс Уилби, Сэмьюэл Уэст, Прунелла Скейлс, Джозефф Беннетт, Эдриан Росс Мэдженти и Джо Кендалл.

«Дракула» («Dracula»), студии «Columbia» и «Zoetrope-Osiris», США, 1992 г.

Режиссер: Фрэнсис Форд Коппола. Исполнительные продюсеры: Майкл Эптед и Роберт О'Коннор. Продюсеры: Фрэнсис Форд Коппола, Фред Фукс и Чарльз Малвехилл. Сценарий: Джеймс В. Харт. В ролях: Гэри Олдман, Э. Х. (Ван Хельсинг), Вайнона Райдер, Ричард Э. Грант, Киану Ривз, Сэди Фрост, Кэри Элвис, Билл Кэмпбелл, Том Уэйте, Моника Беллуччи, Микаэла Берку, Флорина Кендрик, Джей Робинсон, И. М. Хобсон, Лори Фрэнкс, Мод Уинчестер, Октавиан Кадиа, Роберт Гетц, Дагмар Станек, Энико Осс, Нэнси Линехен Чарльз и Татиана фон Фюрстенберг.

«Чаплин» («Chaplin»), студия «Carolco», США, 1993 г.

Режиссер: Ричард Аттенборо. Продюсеры: Ричард Аттенборо и Марио Кассар. Сценарий: Уильям Бойд, Уильям Голдмен и Брайан Форбс, по мотивам книг «My Autobiography» Чарльза Чаплина и «Chaplin: His Life and Art» Дэвида Робинсона. В ролях: Роберт Дауни-мл., Джеральдин Чаплин, Пол Рис, Дэн Акройд, Мариса Томей, Пенелопа Энн Миллер, Кевин Клайн, Дайан Лэйн, Кевин Данн, Нэнси Трэвис, Мойра Келли, Джон Тоу и Э. Х. (Джордж Хэйден/рассказчик).

«Невиновный» («The Innocent»), студия «World Films», Великобритания, 1993 г.

Режиссер: Джон Шлезингер. Продюсеры: Норма Хейман, Крис Сиверних и Виланд Шульц-Кейл. Сценарий: Иан МакЮэн, по мотивам собственного романа. В ролях: Э. Х. (Гласс), Изабелла Росселлини и Кэмпбелл Скотт.

«Процесс» («The Trial»), студия «BBC Films», Великобритания, 1993 г.

Режиссер: Дэвид Джонс. Исполнительные продюсеры: Коби Ягер, Ренате Компостелла и Марк Шивас. Продюсер: Луис Маркс. Сценарий: Гарольд Пинтер, по мотивам романа Франца Кафки. В ролях: Э. Х. (священник), Кайл МакЛоклен, Джейсон Робардс, Джульет Стивенсон, Полли Уолкер и Альфред Молина.

«Страна теней» («Shadowlands»), студии «Savoy», «Spelling» и

«Price Entertainment», Великобритания, 1993 г.

Режиссер: Ричард Аттенборо. Исполнительный продюсер: Терренс А. Клегг. Продюсеры: Ричард Аттенборо и Брайан Истман. Сценарий: Уильям Николсон, на основе собственной пьесы. В ролях: Э. Х. (К. С. Льюис), Дебра Уингер, Эдвард Хардуик, Майкл Денисон, Джон Вуд, Джозеф Маццелло, Эндрю Хоукинс, Джеймс Фрейн, Питер Фёрт, Мэттью Деламер, Джеральд Сим, Джулиан Фёрт, Карен Льюис и Роберт Флеминг.

«На исходе дня» («The Remains of the Day»), студия «Columbia», Великобритания, 1993 г.

Режиссер: Джеймс Айвори. Исполнительные продюсеры: Майк Нухоб, Джон Калли и Гарольд Пинтер. Продюсер: Исмаил Мерчант. Сценарий: Рут Прауэр Джабвала, по роману Кадзуо Исигуро. В ролях: Э. Х. (Стивенс), Эмма Томпсон, Джеймс Фокс, Кристофер Рив, Питер Вон и Хью Грант.

«Дорога на Вэлвилл» («The Road to Welville»), студия «Beacon», Великобритания, 1995 г.

Режиссер: Алан Паркер. Продюсеры: Алан Паркер и Роберт Ф. Коулсберри. Сценарий: Алан Паркер, по роману Т. Корагессана Бойла. В ролях: Э. Х. (Келлог), Бриджет Фонда, Мэттью Бродерик, Джон Кьюсак, Дана Карви, Майкл Лернер, Колм Мини, Лара Флинн Бойл, Трэйси Линд и Джейкоб Рейнольдс.

«Легенды осени» («Legends of the Fall»), студия «Columbia TriStar», США, 1995 г.

Режиссер: Эдвард Цвик. Продюсеры: Эдвард Цвик, Билл Уитлифф и Маршалл Херсковиц. Сценарий: Сьюзан Шиллидэй и Билл Уитлифф, по роману Джима Харрисона. В ролях: Брэд Питт, Э. Х. (Кол Уильям Ладлоу), Эйдан Куинн, Джулия Ормонд и Генри Томас.

«Август» («August»), студии «Granada» и «Majestic Distribution», Великобритания, 1995 г.

Режиссер: Энтони Хопкинс. Продюсер: Джун Уиндам Дэйвис и Пиппа Кросс. Сценарий: Джулиан Митчелл. В ролях: Э. Х. (Йеян Дэйвис), Кейт Бёртон, Лесли Филлипс, Гоун Грейнджер, Риан Морган и Хью Ллойд.

«Никсон» («Nixon»), студия «Illusion-Cinergi», США, 1996 г.

Режиссер: Оливер Стоун. Продюсеры: Клэйтон Таунсенд, Оливер Стоун и Эндрю Дж. Вайна. Сценарий: Стивен Дж. Ривел, Кристофер Уилкинсон и Оливер Стоун. В ролях: Э. Х. (Ричард

Никсон), Джоан Аллен, Пауэрс Бут, Эд Харрис и Джеймс Вудс.

«Прожить жизнь с Пикассо» («Surviving Picasso»), студия «Warners», США, 1996 г.

Режиссер: Джеймс Айвори. Продюсеры: Исмаил Мерчант и Дэвид Л. Волпер. Сценарий: Рут Прауэр Джабвала, по мотивам книги «Picasso: Creator and Destroyer» Арианны Стассинопулос Хаффингтон. В ролях: Э. Х. (Пикассо), Наташа МакЭлхоун, Джулианна Мур, Джосс Аклэнд и Питер Айр.

«На грани» («The Edge»), студия «Twentieth Century-Fox», США, 1997 г.

Режиссер: Ли Тамахори. Продюсер: Арт Линсон. Сценарий: Дэвид Мамет. В ролях: Э. Х. (Чарльз Морс), Алек Болдуин, Эль Макферсон, Гарольд Перрино и Д. К. Джоунс.

«Амистад» («Amistad»), студии «UIP» и «Dreamworks-HBO», США, 1998 г.

Режиссер: Стивен Спилберг. Продюсеры: Стивен Спилберг, Дебби Аллен и Колин Уилсон. Сценарий: Дэвид Францони. В ролях: Морган Фримен, Найджел Хоторн, Джимон Хонсу, Мэттью Мак-Конахи и Э. Х. (Джон Куинси Адамс).

«Маска Зорро» («The Mask of Zorro»), студии «TriStar» и «Amblin-Zorro», США, 1998 г.

Режиссер: Мартин Кэмпбелл. Продюсеры: Даг Клэйборн и Дэвид Фостер. Сценарий: Джон Эскоу, Терри Россио и Рэндалл Джансон. В ролях: Э. Х. (Зорро), Антонио Бандерас, Кэтрин Зета-Джонс, Стюарт Уилсон и Мэтт Летшер.

«Знакомьтесь, Джо Блэк» («Meet Joe Black»), студии «UIP» и «City Lights», США, 1998 г.

Режиссер: Мартин Брест. Продюсер: Мартин Брест. Сценарий: Рон Осборн, Джефф Рено, Кевин Уэйд и Бо Голдмен. По мотивам работ Максвелла Андерсона и Глейдис Леман. В ролях: Брэд Питт, Э. Х. (Уильям Пэрриш), Клэр Форлани, Джейк Вебер и Марша Гэй Харден.

«Инстинкт» («Instinct»), студии «Buena Vista» и «Touchstone-Spyglass», США, 1999 г.

Режиссер: Джон Тартелтауб. Продюсеры: Майкл Тейлор и Барбара Бойл. Сценарий: Джеральд Ди Пего, по мотивам романа «Измаил» («Ishmael») Дэниела Куинна. В ролях: Э. Х. (Итан Пауэлл), Кьюба Гудинг-мл., Дональд Сазерленд, Мора Тирни и

Джордж Дзундза.

«Тит – правитель Рима» («Titus»), студии «Buena Vista» и «Clear Blue Sky», США, 1999 г.

Режиссер: Джули Теймор. Продюсеры: Кончита Айрольди и Джули Теймор. Сценарий: Джули Теймор, по мотивам «Тита Андроника» Уильяма Шекспира. В ролях: Э. Х. (Тит), Джессика Лэнг, Алан Камминг, Гарри Леннике, Лора Фрейзер и Колм Фиори.

«Миссия невыполнима 2» («Mission Impossible 2»), студии «UIP» и «Paramount», США, 2000 г.

Режиссер: Джон Ву. Продюсеры: Теренс Клегг, Том Круз и Пола Вагнер. Сценарий: Роберт Таун. В ролях: Том Круз, Винг Реймз, Дюгрэй Скотт, Тэнди Ньютон и Э. Х. (Суонбэк).

«Гринч – похититель Рождества» («The Grinch»), студии «UIP» и «Imagine», США, 2000 г.

Режиссер: Рон Говард. Продюсеры: Рон Говард и Брайан Грейзер. Сценарий: Джеффри Прайс и Питер С. Симен, по мотивам книги «How the Grinch Stole Christmas» Доктора Зюсса. В ролях: Джим Керри (Гринч), Джеффри Тэмблор, Кристин Баранski, Тейлор Момсен и Э. Х. (рассказчик).

«Ганнибал» («Hannibal»), студии «UIP» и «De Laurentiis-Scott Free», США, 2001 г.

Режиссер: Ридли Скотт. Продюсеры: Ридли Скотт, Дино Де Лаурентис, Марта Де Лаурентис. Сценарий: Дэвид Мамет и Стивен Зейллиан, по мотивам романа Томаса Харриса. В ролях: Э. Х. (Ганнибал Лектер), Джуллиана Мур, Рэй Лиотта, Гари Олдман и Джанкарло Джаннини.

«Сердца в Атлантиде» («Hearts in Atlantis»), студии «Warner» и «Castle Rock», США, 2002 г.

Режиссер: Скотт Хикс. Продюсер: Керри Хейсен. Сценарий: Уильям Голдмен, по мотивам произведения Стивена Кинга. В ролях: Э. Х. (Тед Бротиган), Антон Ельчин, Хоуп Дэйвис, Мика Бурем и Дэвид Морс.

«Дьявол и Дэниел Уэбстер» («The Devil and Daniel Webster»), студия не указана, США, 2001–2002 гг.

Режиссер: Алек Болдуин. Продюсеры: Алек Болдуин, Джонатан Корник, Дэвид Глассер и Адам Стоун. Сценарий: Пит Декстер, Билл Кондон и Нэнси Кассара, по произведению Стивена

Висента Бенета и пьесе «Scratch» Арчибальда МакЛиша. В ролях: Э. Х. (Дэниел Уэбстер), Алек Болдуин, Дженнифер Лав Хьюитт, Дэн Акройд и Ким Кэттролл.

«Плохая компания» («Bad Company»), студии «Buena Vista» и «Touchstone-Jerry Bruckheimer», США, 2002 г.

Режиссер: Джоэль Шумахер. Продюсеры: Джерри Брукхаймер и Майк Стенсон. Сценарий: Джейсон Ричман и Майкл Браунинг. В ролях: Э. Х. (Гейлорд Оукс), Крис Рок, Гэбриел Махт, Питер Стормаре и Мэттью Марш.

«Красный Дракон» («Red Dragon»), студии «UIP» и «De Laurentiis-MGM-Mikona», США, 2002 г.

Режиссер: Бретт Ратнер. Продюсеры: Дино Де Лаурентис и Марта Де Лаурентис. Сценарий: Тед Талли, по мотивам романа Томаса Харриса. В ролях: Э. Х. (Ганнибал Лектер), Эдвард Нортон, Рейф Файнз, Эмили Уотсон и Харви Кайтель.

«Запятнанная репутация» («The Human Stain»), студии «Buena Vista» и «Miramax-Lakeshore-Stone Village», США, 2003 г.

Режиссер: Роберт Бентон. Продюсеры: Гари Лучези, Том Розенберг и Скотт Стайндорфф. Сценарий: Николас Майер, по мотивам романа Филипа Рота. В ролях: Э. Х. (Колмен Силк), Николь Кидман, Эд Харрис, Гари Синие и Вентворт Миллер.

«Александр» («Alexander»), студии «Warner» и «Intermedia-Pacifica», США, 2004 г.

Режиссер: Оливер Стоун. Продюсеры: Моритц Борман, Джон Килик, Томас Шюли, Иан Смит и Оливер Стоун. Сценарий: Кристофер Кайл и Оливер Стоун. В ролях: Колин Фаррелл, Вэл Килмер, Анджелина Джоли, Э. Х. (Птолемей), Джаред Лето и Розарио Доусон.

«Доказательство» («Proof»), студии «Miramax» и «Hart-Sharp», США, 2005 г.

Режиссер: Джон Мадден. Продюсеры: Джон Харт, Джефф Шарп и Роберт Кесселл. Сценарий: Дэвид Обёрн и Ребекка Миллер, на основе пьесы Обёрна. В ролях: Гвинет Пэлтроу, Э. Х. (Роберт), Хоуп Дэйвис и Джейк Джилленхол.

«Самый быстрый „Индиан“» («The Worlds Fastest Indian»), студии «Three Dogs and a Pony», «WFI» и «OLC Rights», США, 2005 г.

Режиссер: Роджер Дональдсон. Продюсеры: Гари Хэннем,

Дэвид Гриббл. Сценарий: Роджер Дональдсон. В ролях: Э. Х. (Берт Монро), Брюс Гринвуд, Дайан Лэдд, Лана Антонова, Джулиана Беллинджер, Крис Бруно, Джессика Коффил и Макс Пэйн.

«Вся королевская рать» («All the Kings Men»), студия «AKM-Sony Pictures Entertainment», США, 2005 г.

Режиссер: Стив Зейллиан. Продюсеры: Майк Медавой, Арнольд Мессер, Павел Эдельман. Сценарий: Стив Зейллиан, по мотивам романа Роберта Пенна Уоррена. В ролях: Шон Пенн, Джеймс Гандольфини, Джуд Лоу, Э. Х. (судья Ирвин), Марк Руффало, Кейт Уинслет, Гленн Моршауэр, Арден Джеймс, Брюс Генрих, Кэти Бейкер и Патриша Кларксон.

«Бобби» («Bobby»), студия «Weinstein Company», США, 2006 г.

Режиссер: Эмилио Эстевес. Продюсеры: Эдвард Басс, Майкл Литвак и Холли Вирсма. Сценарий: Эмилио Эстевес. В ролях: Гарри Белафонте, Эмилио Эстевес, Хизер Грэм, Хелен Хант, Лоуренс Фишберн, Эштон Катчер, Линдсей Лохан, Деми Мур, Мартин Шиэн, Шэрон Стоун, Элайджа Вуд, Э. Х. (Джон Кейси).

«Перелом» («Fracture»), студия «New Line Cinema», США, 2007 г.

Режиссер: Грегори Хоблит. Продюсеры: Чарльз Вайнсток и Луиз Роснер. Сценарий: Дэниел Пайн и Глен Гере. В ролях: Э. Х. (Тед Кроуфорд), Райан Гослинг, Дэвид Стрэтэйрн, Розамунд Пайк, Эмбет Дэвидц, Билли Берк, Клифф Кертис.

«Вихрь» («Slipstream»), студия «Strand», США, 2007 г.

Режиссер: Энтони Хопкинс. Продюсеры: Стелла Арройве и Роберт Катц. Сценарий: Энтони Хопкинс. В ролях: Э. Х. (Феликс Бонхоффер), Стелла Арройве, Лиза Пеппер, Лана Антонова, Майкл Кларк Дункан, Донна Дж. Эрли, Фионнула Флэнаган, Кевин МакКарти, Кристиан Слейтер, Джон Туртурро.

«Беовульф» («Beowulf»), студии «Warner Bros» и «Paramount», США, 2007 г.

Режиссер: Роберт Земекис. Продюсеры: Стив Бинг, Стив Старки, Джейк Рапке и Роберт Земекис. Сценарий: Нил Гейман и Роджер Эвери, по мотивам эпической поэмы. В ролях: Анджелина Джоли, Э. Х. (король Хротгар), Криспин Гловер, Брендан Глисон, Рэй Уинстоун, Робин Райт Пенн, Джон Малкович, Дроминик Китинг.

«Город финального назначения» («City of Your Final

Destination»), студия «Blue Sky Media & others», Великобритания, 2008 г.

Режиссер: Джеймс Айвори. Продюсеры: Пол Брэдли и Ричард Хоули. Сценарий: Рут Прауэр Джабвала и Питер Кэмерон. В ролях: Э. Х. (Адам), Омар Метуолли, Лора Линии, Шарлотта Гинзбург, Хироюки Санада, Норма Алеандро, Кейт Бёртон.

«Человек-волк» («The Wolf Man»), студия «Universal», США, 2009 г.

Режиссер: Джо Джонстон. Продюсеры: Бенисио Дель Торо, Мэри Пэрент и Скотт Стубер. Сценарий: Эндрю Кевин Уолкер. В ролях: Э. Х. (сэр Джон Толбот), Бенисио Дель Торо.

# Приложение 4
# Телеспектакли

Э. Х. – инициалы Энтони Хопкинса.

«Три сестры» («The Three Sisters»), телеканал «BBC», 1969 г.

Продюсер и режиссер: Седрик Мессина. Сценарий: Антон Чехов (адаптированный Морой Бадберг). В ролях: Джанет Сузман (Маша), Мишель Дотрис (Ирина), Айлин Эткинс (Ольга), Э. Х. (Андрей), Майкл Брайант (Вершинин), Джосс Акленд (Чебутыкин).

«Дантон» («Danton»), «BBC», 1970 г.

Продюсер: Марк Шивас. Режиссер: Джон Дэйвис. Сценарий: Арден Уинч. В ролях: Э. Х. (Дантон), Алан Доби (Робеспьер), Тенниел Эванс (генерал Вестерман), Терри Скулли (Фабр д'Эглантин), Дэвид Эндрюс (Ст. Джаст).

«The Great Inimitable Mr Dickens», «BBC», 1970 г.

Продюсер и режиссер: Нед Шеррин. Сценарий: Нед Шеррин, Кэрил Брамс. В ролях: Э. Х. (Диккенс), Сибил Торндайк, Фредди Джоунс, Артур Лоу, Патрик Каргилл, Дженни Агаттер.

«Hearts and Flowers», «BBC», 1970 г.

Продюсер: Ирэн Шубик. Режиссер: Кристофер Морахен. Сценарий: Питер Николс. В ролях: Э. Х. (Боб), Дональд Черчилл, Присцилла Морган, Колин Каннингэм, Констанс Чапмен.

«Дядя Ваня» («Uncle Vanya»), «BBC», 1970 г.

Режиссер: Кристофер Морахен. Сценарий: Антон Чехов. В ролях: Фредди Джоунс (Ваня), Э. Х. (Астров), Энн Белл (Елена), Роланд Калвер (Серебряков).

«Decision to Burn Yorkshire», TB, 1971 г.

Продюсер: Питер Уиллз. Режиссер: Марк Миллер. Сценарий: Кевин Лаффан. В ролях: Хелен Черри, Джеральд Сим, Э. Х., Патриша Брейк, Джон Уэлш.

«Игра поэта» («Poet Game»), «BBC», 1972 г.

Продюсер: Марк Шивас. Режиссер: Сильвио Нариззано. Сценарий: Энтони Терпилофф. В ролях: Э. Х. (Хью Сандерс), Билли Уайтлоу (Джинни Сандерс), Сьюзан Кларк (Диана Ховард),

Сирил Кьюсак (доктор Сандерс).

«Война и мир» («War and Peace»), «BBC», 1972 г.

Продюсер: Дэвид Конрой. Режиссер: Джон Дейвис. Сценарий: Джэк Пульман, по роману Л.Толстого. В ролях: Мораг Хуг (Наташа), Алан Доби (князь Андрей), Э. Х. (Пьер Безухов), Дэвид Свифт (Наполеон), Фэйт Брук (графиня Ростова), Фрэнк Мидллмасс (Кутузов), Руперт Дэйвис (граф Ростов), Нил Стэйси.

«Эдвардианы» («The Edwardians»), «BBC», 1972 г.

Продюсер: Марк Шивас. Режиссер: Джон Дэйвис. Сценарий: Кит Дьюхерст. В ролях: Э.Х. (Ллойд Джордж), Аннетт Кросби (миссис Ллойд Джордж), Джоанна Дэвид, Торли Уолтерс.

«Королевская скамья VII» («QB VII Columbia»), TB, 1974 г.

Продюсер: Дуглас Крамер. Режиссер: Том Грайс. Сценарий: Эдвард Энхалт, по роману Леона Юриса. В ролях: Бен Газзара (Кэди), Э. Х. (Келно), Джулиет Миллз (Саманта), Ли Ремик (леди Маргарет), Лесли Карон (леди Келно), Эдит Эванс (доктор Парментье), Джон Гилгуд (Клинтон-Мик), Джэк Хоукинс (мистер Джастис Гилрей).

«The Childhood Friend», «BBC», 1974 г.

Продюсер: Грэм МакДональд. Режиссер: Мик Ньюэлл. Сценарий: Пирс Пол Рид. В ролях: Э. Х. (Александр Ташков), Сьюзан Флитвуд (Джанет Мортон), Джордж Правда (Николай Ташков), Элисон Ки.

«Find Me», «BBC», 1974 г.

Режиссер: Дон Тэйлор. Сценарий: Дэвид Мерсер. В ролях: Э. Х. (Марек), Шила Аллен (Оливия), Дэвид Коллингс (Стэнтон), Шарлотта Корнуэлл (Кэтрин), Стивен Мур (тв-продюсер).

«Наваждения» («Possessions»), Granada, 1974 г.

Продюсер: Джеймс Брабазон. Режиссер: Джон Ирвин. Сценарий: Джордж Юэт Эванс (адаптировано Илэйн Морган). В ролях: Э. Х. (Дандо), Рода Льюис (Кэффи), Кристофер Джоунс (Том), Терри Лок (Уилли), Дэвид Холланд (Гомер).

«Обещание Арката» («The Areata Promise»), «Yorkshire TV», 1974 г.

Режиссер: Дэвид Канлифф. Сценарий: Дэвид Мерсер. В ролях: Э. Х. (Тео Ганджи), Кейт Неллиган (Лаура), Джон Фрейзер (Тони).

«Омраченная победа» («Dark Victory»), «NBC»/«Universal», 1976 г.

Продюсер: Джулз Ирвинг. Режиссер: Роберт Батлер. Сценарий: М. Чарльз Коэн. В ролях: Элизабет Монтгомери, Э. Х. (Майкл), Мишель Ли, Герьерт Бергхоф, Майкл Лернер, Вик Тэйбак.

«Дело о похищении Линдберга» («The Lindbergh Kidnapping Case»), «NBC»/«Columbia», 1976 г.

Продюсер: Леонард Хорн. Режиссер: Базз Кьюлик. Сценарий: Дж. П. Миллер. В ролях: Клифф Де Янг (Линдберг), Э. Х. (Бруно Хэптмен), Сиан Барбара Аллен (Энн Морроу Линдберг), Джозеф Коттон (доктор Джон Ф. Кондон), Уолтер Пиджон (судья Тренчард), Дэвид Спилберг (Дэвид Уилентц).

«Победа в Энтеббе» («Victory at Entebbe»), «ABC»/«David Wolper», 1976 г.

Продюсер: Роберт Генетт. Режиссер: Марвин Дж. Чомски. Сценарий: Эрнест Киной. В ролях: Э. Х. (Рабин), Берт Ланкастер (Перес), Джулиус Харрис (Иди Амин), Элизабет Тэйлор (Эдра Вильновски), Ричард Дрейфусс (полковник Нетаньяху), Кирк Дуглас (Хершел Вильновски), Хельмут Бергер (немецкий налетчик).

«Kean», «BBC», 1978 г.

Продюсер: Дэвид Джонс. Режиссер: Джеймс Селлан Джоунс. Сценарий: Жан-Поль Сартр. В ролях: Э. Х. (Кин), Роберт Стивенс (Принц Уэльский), Сара Кестельман (Елена, графиня Коефелда), Джулиан Феллоуз (лорд Невилл), Шери Лунги (Анна Дэнби).

«Мэйфлауэр: Приключения пилигримов» («Mayflower: The Pilgrims Adventure»), «CBS», 1980 г.

Продюсер: Линда Йеллен. Режиссер: Джордж Шефер. Сценарий: Джеймс Ли Барретт. В ролях: Э. Х. (капитан Джоунс), Ричард Кренна (преподобный Уильям Брюстер), Дженни Агаттер (Присцилла), Дэвид Дьюкс (Майлз Стэндиш), Майкл Бек (Джон Алден).

«Бункер» («The Bunker»), «CBS»/«Time-Life»/«SFP»/«Antenne 2», 1980 г.

Продюсер и режиссер: Джордж Шефер. Сценарий: Джон Гэй. В ролях: Э. Х. (Гитлер), Ричард Джордан (Шпеер), Клифф Горман (Геббельс), Пайпер Лори (Магда Геббельс), Сузи Блейкли (Ева Браун), Майкл Лонсдейл (Борман), Мартин Джарвис (Хеншел),

Майкл Китчен (Миш).

«Петр и Павел» («Peter and Paul»), «MCA», 1981 г.

Продюсер: Стэн Хью. Режиссер: Роберт Дэй. Сценарий: Кристофер Нопф. В ролях: Роберт Фоксуорт (апостол Петр), Э. Х. (апостол Павел), Рэймонд Берр (Ирод Агриппа), Эдди Алберт (Фавст), Джин Питерс (Прискилла), Джулиан Феллоуз (Нерон), Герберт Лом (Варнава).

«Отелло» («Othello»), «BBC», 1981 г.

Продюсер: Седрик Мессина. Режиссер: Джонатан Миллер. Сценарий: Уильям Шекспир. В ролях: Э. Х. (Отелло), Боб Хоскинс (Яго), Пенелопа Уилтон (Дездемона), Розмари Лич (Эмилия), Дэвид Йеланд (Кассио), Энтони Педли (Родриго), Джеффри Чатер (Брабанцио).

«Маленький Эйольф» («Little Eyolf»), «BBC», 1982 г.

Продюсер: Луиз Маркс. Режиссер: Майкл Дарлоу. Сценарий: Генрик Ибсен (переведено Майклом Майером). В ролях: Дайан Ригг (Рита Аллмерс), Э. Х. (Альфред Аллмерс), Пегги Эшкрофт (Бабка Крысоловка), Эмма Пайпер (Аста), Чарльз Дэне (Боргейм), Тимоти Старк (Эйольф).

«Горбун из Нотр-Дама» («The Hunchback of Notre Dame»), «CBS»/«Columbia», 1982 г.

Продюсер: Норман Роземонт. Режиссер: Майкл Тачнер. Сценарий: Джон Гэй, по роману Виктора Гюго. В ролях: Э. Х. (Квазимодо), Лесли-Энн Даун (Эсмеральда), Джон Гилгуд (Шармолю), Роберт Пауэлл (Феб), Дэвид Суше (Труйльфу), Дерек Джакоби (Дом Клод Фролло).

«Женатый мужчина» («A Married Man»), «LWT» для «C4», 1983 г.

Продюсер: Джон Дэйвис. Режиссер: Чарльз Джэррот. Сценарий: Дерек Малроу, по роману Пирса Пола Рида. В ролях: Э. Х. (Джон Стрикленд), Киаран Мэдден (Клэр), Лизе Хилболдт (Пола), Трэйси Чайлдз (Джилли Масколл), Джон Ле Мезюрье (Юстас Клоф).

«Чужие и братья» («Strangers and Brothers»), «BBC», 1984 г.

Продюсер: Филип Хинчклифф. Режиссер: Рональд Уилсон. Сценарий: Джулиан Бонд (по романам Ч. П. Шоу). В ролях: Э. Х. (Роджер Квайф), Шогэн Сеймур (Льюис Элиот), Шери Лунги (Маргарет Элиот), Эдвард Хардуик (сэр Гектор Роуз), Джон

Нормингтон (Монти Кейв).

«Триумфальная арка» («Arch of Triumph»), «BS»/«HTV», 1985 г.

Продюсер: Джон Ньюленд, Морт Абрахамсон, Питер Грэхем Скотт. Режиссер: Уорис Хуссейн. Сценарий: Чарльз Израэль. В ролях: Э. Х. (доктор Равич), Лесли-Энн Даун (Джоан), Дональд Плэзенс (Хааке), Фрэнк Финли (Борис), Ричард Паско (Вебер), Джойс Блэр (Роланд).

«Муссолини и я» («Mussolini: The Decline and the Fall of II Duce (a.k.a. Mussolini and I)»), «HBO»/«RAI»/«Antenne 2»/«Beta», 1985 г.

Продюсер: Марио Галло. Режиссер: Альберто Негрин. Сценарий: Никола Бадалукко. В ролях: Сьюзан Сарандон (Эдда), Э. Х. (граф Чиано), Боб Хоскинс (Муссолини), Анни Жирардо, Барбара Де Росси.

«Голливудские жены» («Hollywood Wives»), «ABC»/«Warner s», 1985 г.

Продюсер: Аарон Спеллинг. Режиссер: Роберт Дэй. Сценарий: Роберт Л. МакКалло, по роману Джеки Коллинз. В ролях: Кэндис Берген (Илэйн Конти), Энджи Дикинсон (Сэйди ЛаСалль), Э. Х. (Нил Грэй), Стефани Пауэрс (Монтана Грэй), Джоанна Кэссиди (Марали), Род Стайгер (Оливер Истерн), Стив Форрест (Росс Конти), Сьюзанн Сомерс (Джина Жермэн).

«Нечистая совесть» («Guilty Conscience»), «CBS», 1985 г.

Продюсер: Роберт Папазян, Ричард Левинсон, Уильям Линк. Режиссер: Дэвид Грин. Сценарий: Левинсон, Линк. В ролях: Э. Х. (Артур Джэмисон), Свузи Кертц (Джеки Уиллс), Уайли Харкер (пожилой мужчина), Рут Мэнниг (пожилая женщина).

«Блант» («Blunt»), «BBC», 1985 г.

Продюсер: Мартин Томпсон. Режиссер: Джон Гленистер. Сценарий: Робин Чапмен. В ролях: Э. Х. (Гай Берджесс), Иан Ричардсон (Энтони Блант), Майкл Уильямс (Горонви Рис), Роузи Керслейк (Марджи Рис), Джеффри Чатер (Гай Лидделл).

«Пересекая озеро» («Across the Lake»), «BBC»/«Challenger», 1988 г.

Продюсер: Иннес Ллойд. Режиссер: Тони Мэйлэм. Сценарий: Роджер Милнер. В ролях: Э. Х. (Дональд Кэмпбелл), Юэн Хупер (Лео Вилла), Анджела Ричардс (Тоня Берн), Филлис Калверт (леди Кэмпбелл), Джулия Уотсон (Сара Уильямсон), Розмари Лич (Конни Робинсон), Питер Харлоу (Бенсон), Декстер Флетчер

(Джимми).

«Десятый человек» («The Tenth Man»), «CBS»/«Norman Rosemont-William Self», 1989 г.

Продюсер: Дэвид Роземонт, Уильям Хилл. Режиссер: Джэк Голд. Сценарий: Ли Лэнгли, по роману Грэма Грина. В ролях: Э. Х. (Шавель), Кристин Скотт Томас (Терез), Дерек Джакоби (самозванец), Срил Кьюсак (священник), Бренда Брюс (мать Терез), Тимоти Уотсон (жертва).

«Хартлэнд» («Heartland»), «BBC Wales», 1989 г.

Продюсер: Кристин Бенсон. Режиссер: Кевин Биллингтон. Сценарий: Стив Гоф. В ролях: Э. Х. (Джэк), Лин Фарли (Рэйчел), Марк Льюис Джоунс (Йеян), Мартин Глин Мюррэй (Глин).

«Большие надежды» («Great Expectations»), «Disney»/«HTV-Primetime», 1989 г.

Продюсер: Грег Смит. Режиссер: Кевин Коннор. Сценарий: Джон Голдсмит, по роману Диккенса. В ролях: Джин Симмонс (мисс Хэвишем), Э. Х. (Мэгвич), Энтони Калф (Пип), Рэй МакЭнэлли (Джеггерс), Ким Томсон (Эстелла), Джон Рис-Дэйвис (Джо Гарджери).

«Война одного человека» («One Mans War»), «HBO»/«TVS»/«Skreba Films», 1990 г.

Продюсер: Энн Скиннер. Режиссер: Серджио Толедо. Сценарий: Майк Картер и Серджио Толедо. В ролях: Э. Х. (Джоэль), Норма Алеандро (Нидия), Фернанда Торрес (Долли), Леонардо Гарсия (Джоэлито), Рубен Блейдс (Перроне).

«Быть лучшим» («To Be the Best»), «RPTA-Primetime»/«Robert Bradford-Gemmy Productions», 1991 г.

Продюсер: Аида Янг. Режиссер: Тони Уормби. Сценарий: Эллиот Бейкер, по мотивам романа Барбары Тэйлор Брэдфорд. В ролях: Линдсэй Вагнер (Пола О'Нилл), Э. Х. (Джэк Фигг), Кристофер Кейзнов (Джонатан Эйнсли), Стефани Бичем (Арабель Саттон).

«Выбранные выходы» («Selected Exits»), «BBC Wales», 1993 г.

Продюсер: Герант Моррис. Режиссер: Тристрам Пауэлл. Сценарий: Алан Плейтер, по мотивам автобиографии Гвина Томаса. В ролях: Э. Х. (Томас), Эбигейл Харрисон (Нана), Бернард Ллойд (Уолт), Ричард Линч (Уолт в детстве), Сью Родерик (Лин), Роберт Хью (отец Гвина). 1 «Свобода из бутылки» («Freedom from

the Bottle»), автор Лиз Катлэнд, издательство «Gateway», 1990 г.

**notes**

# Примечания

# 1

BAFTA – British Academy of Film and Television Arts. Ежегодная премия BAFTA является британским эквивалентом премии «Оскар». *Здесь и далее – примеч. переводчика.*

# 2

Перевод Б. Пастернака.

# 3

Британский драматург и сценарист Питер Шэффер.

# 4

Персонаж фильма – сверхразумный компьютер HAL 9000.

# 5

Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе (University of California at Los Angeles, UCLA).

# 6

Актер скончался в возрасте 58 лет от кровоизлияния в мозг. Известно, что он злоупотреблял алкоголем (был период, когда он выпивал по три бутылки водки в день) и был заядлым курильщиком.

# 7

Крупнейшее американское агентство в области шоу-бизнеса.

Creative Artists Agency – актерское агентство.

# 9

Перевод Е. Д. Калашниковой.

# 10

Перевод Е. Д. Калашниковой.

# 11

Религиозная секта методистов с 1815 г.

# 12

YMCA – Young Men Christian Association.

# 13

«А. Р. Хопкинс и сын».

«Taibach Rugby Football Club».

# 15

Прозвище Хамфри Богарта.

# 16

Фильм не переведен на русский язык.

# 17

Детская игра в шарики.

# 18

Движение Сопротивления Шарля де Голля, 1940 г.

# 19

День высадки союзных войск в Европе, 6 июня 1944 г.

# 20

Перевод Н. Волжина.

# 21

Имеются в виду «университеты из красного кирпича» (англ. redbrick university) – учебные заведения, в которых изучали прикладные или инженерные дисциплины. Это Бирмингемский, Бристольский, Ливерпульский, Лидский, Шеффилдский университеты и Викторианский институт в Манчестере. Особенностью этих новых университетов было то, что они не представляли собой закрытые коллегии и принимали на учебу без учета религии или социального происхождения. Они ставили перед собой задачу дать студентам навыки, необходимые для «реального мира», нередко связанные с прикладными науками или технологиями. Именно такой прикладной профиль отличал «краснокирпичные» университеты от «старинных университетов»: Оксфорда, Кембриджа, а также от более поздних довикторианских – Даремского и ряда других. Довикторианские университеты, в отличие от «краснокирпичных», представляли собой закрытые коллегии с упором на теологию, общеобразовательные предметы, с применением обязательных религиозных тестов.

# 22

Здравствуйте, учитель (*лат.*).

# 23

Прощайте (*лат.*).

# 24

Первоначально выдавался один из двух видов документа о среднем образовании: аттестат школы (англ. School Certificate) либо аттестат высшей школы (англ. Higher School Certificate). В 1951 году их заменили на единый аттестат об образовании (англ. General Certificate of Education), в котором сданные экзамены делились на две категории: O (англ. Ordinary level) – обычный уровень, и A (англ. Advanced level) – прогрессивный уровень.

## 25

Имеется в виду «История русской революции», 1931 г.

# 26

The Midlands – Центральные графства Англии.

Glamorgan Youth Drama Festival.

# 28

У. Шекспир, «Отелло», акт 5, сцена 2. Перевод М. Лозинского.

Welsh College of Music and Drama.

# 30

Долгое время замок был домом для Национального колледжа музыки и драмы.

Central School of Speech and Drama.

## 32

Город в графстве Гвинед в Северном Уэльсе, у побережья Ирландского моря. В 1884 г. там был основан Бангорский университет, о котором идет речь.

# 33

Название адаптированной в США системы Станиславского.

# 34

Young Womens' Christian Association – Ассоциация молодых христианок.

# 35

Игра созвучий слов на английском языке: mile (миля) читается как «майл», а город Pyle произносится как «Пайл». Если немного исказить произношение города, то примерно получилось бы так: «В миле от Пиле».

# 36

Представители «разбитого» поколения; лит. и молодежное движение в США сер. 1950-х – нач. 1960-х.

# 37

Район Лондона.

# 38

Обозначение группы писателей критического направления в литературе Великобритании, сложившегося в 1950-е годы. Основной темой творчества «Сердитых молодых людей» был протест героя – как правило, из рабочего или среднего класса – против окружающей его действительности 1950-х годов в Великобритании.

# 39

Здесь представлен американский взгляд на события 50–60-х годов.

Проводимых в Соединенном Королевстве организацией «Кампания за ядерное разоружение» (англ. Campaign for Nuclear Disarmament, CND; основана в 1957 г.), которая пропагандировала ядерное разоружение и более жесткое регулирование вооружения в мире путем соглашений, таких как Договор о нераспространении ядерного оружия.

# 41

Город графства Уилтшир, Англия, Великобритания.

Р. С. Шеррифф.

# 43

Hammer Film Productions Limited – киностудия, основанная в 1934 году в Великобритании; знаменита производством различных фильмов ужасов, самые известные и популярные из которых объединены в Классическую серию фильмов ужасов студии Hammer. Классическая серия начинается с выхода в мае 1957 года фильма «Проклятие Франкенштейна».

Пьеса Б. Джонсона «Volpone».

# 45

Ву́стерский соус – традиционный кисло-сладкий, слегка пикантный английский соус. Состоит из уксуса, черной патоки, кукурузного сиропа, воды, соевого соуса с добавлением острого красного перца, перца, тамариндов, анчоусов, репчатого лука, лука-шалота и чеснока.

# 46

Разновидность светлого пива.

# 47

Восточная часть Лондона, являющаяся большим промышленным и портовым рабочим районом к востоку от лондонского Сити и наиболее бедной частью города.

## 48

Разговорное название Кембриджа.

«Equity» – профсоюз актеров в Англии.

# 50

North Finchley – пригородный район Лондона.

# 51

Территория на северо-западе Лондона, на стыке городских округов Брент, Кэмден и Вестминстер.

# 52

Мэрилебон – фешенебельный район в северо-западной части Лондона.

## 53

Chalk Farm – район на севере Лондона.

# 54

Западная аристократическая часть Лондона.

# 55

Кинотеатр «Carlton Theatre».

# 56

Smith’s Square – площадь в Вестминстерском районе Лондона, к югу от Вестминстерского дворца.

## 57

Marlowe Society – театральный клуб Кембриджского университета.

# 58

Пьеса Генрика Ибсена.

# 59

Персонаж хроник Уильяма Шекспира.

# 60

Произведение О. Голдсмита.

# 61

Ирландский писатель, поэт и журналист Brendan Francis Behan.

В переводе К. И. Чуковского пьеса называется «Герой», 1923 г.

# 63

Гарольд Пинтер (10.10.1930, Лондон – 24.12.2008, Лондон) – английский драматург, поэт, режиссер, актер, общественный деятель; лауреат Нобелевской премии по литературе 2005 года. Один из самых влиятельных британских драматургов своего времени.

# 64

Джон Джеймс Осборн (12.12.1929 – 24.12.1994) – английский драматург и сценарист, один из лидеров литературного движения Angry Young Men.

# 65

Слово образовано от слияния слов Оксфорд и Кембридж.

Ставит преимущественно пьесы современных английских и зарубежных авторов.

## 67

Театр находится на Слоан-сквер в Вест-Энде (Лондон). Внес заметный вклад в современное театральное искусство. С 1956 года принадлежит «English Stage Company».

# 68

Метроп. Граф. Большой Лондон, Англия, Великобритания.

# 69

Джордж Фа́ркер (George Farquhar) (1677–1707) – ирландский драматург.

Шекспира.

# 71

Район Лондона.

## 72

Пьеса американского драматурга и прозаика Артура Миллера.

# 73

«Отелло», акт 1, сцена 3 в переводе М. Лозинского.

# 74

Уильям Конгрив (24.01.1670 – 19.01.1729) – английский драматург эпохи классицизма, стоявший у истоков британской комедии нравов и прозванный «английским Мольером».

# 75

Пьеса Шекспира.

# 76

Персонаж Лоуренса Оливье в фильме «Комедиант» («The Entertainer»), 1960 г.

На русский язык пьеса переведена Еленой Суриц под названием «Фрекен Жюли».

# 78

The Evening Standard Theatre Awards – премия, вручаемая ежегодно за выдающиеся достижения в лондонском театре. Спонсируется газетой «The Evening Standard».

## 79

«Панч» (англ. «Punch») – британский еженедельный журнал юмора и сатиры.

# 80

Название улицы в Сохо, Лондон.

# 81

«As You Like It» – одна из ранних комедий Уильяма Шекспира.

# 82

Ассоциация зрелищных мероприятий для военнослужащих (Entertainments National Service Association) – благотворительная организация Великобритании, созданная для развлечения и поднятия боевого духа британских солдат.

## 83

Или Туикенем (Twickenham) – западное предместье Лондона, расположенное в 17 км к юго-западу от Чаринг-Кросса вверх по Темзе. С 1965 года входит в состав Большого Лондона.

# 84

Крупнейший город графства Уиклоу, Ирландия.

# 85

Зеркальная киносъемочная камера.

# 86

Британское издание об английском кино.

New York Critics Award.

# 88

Британский сериал, шедший 13 сезонов с 1962 по 1978 год.

# 89

Британская киностудия («Шеппертон студиос»).

# 90

Англ. Military Intelligence, MI6 – секретная разведывательная служба – государственный орган внешней разведки Великобритании.

# 91

Roundhouse («Депо») – концертный зал в Лондоне, получивший широкую известность в 1960-х – 1970-х годах как важный центр начала британского андерграунда, затем панк-движения и новой волны.

# 92

Шекспир, «Гамлет», акт III, сцена 3; перевод М. Лозинского.

# 93

Серия малобюджетных британских фильмов, выпущенных в промежутке между 1958 и 1992 годами, наряду с фильмами про Джеймса Бонда.

# 94

Направление во франц. кинематографе конца 1950-х и 1960-х.

# 95

Тони Ричардсон основал кинокомпанию «Woodfall Film Productions» вместе с драматургом Джоном Осборном.

«Gaumont» – французская киностудия, а также сеть одноименных кинотеатров.

# 97

«Odeon Cinemas» – самая большая британская сеть кинотеатров в Европе.

Названия фильмов, указанных без перевода, не переведены на русский язык.

Существует еще два перевода названия книги: «Корабль его величества „Улисс“» и «Крейсер „Улисс“».

# 100

Крупнейшая киностудия в Великобритании.

# 101

«The Rank Organisation» – британская развлекательная компания.

# 102

Район Лондона, а ранее – небольшой населенный пункт в западных окрестностях Лондона.

# 103

О смысле своего существования.

# 104

Насмешливое прозвище уроженцев Лондона из средних или низших слоев населения.

# 105

Элиа Казан – режиссер Бродвея и Голливуда, писатель и продюсер; один из основателей Актерской студии, пропагандирующей идеи Станиславского.

# 106

Знаменитый французский критик, многолетний обозреватель «Фигаро».

# 107

Комические персонажи из книги Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье».

# 108

И-Цзин.

# 109

Лилиан Мари Бэйлис (1874–1937) – английский театральный продюсер.

# 110

Трагедия Шекспира.

# 111

Немецкий драматург и поэт.

# 112

Театр, труппа, основанная Брехтом и его женой Х. Вейгель.

# 113

Трагедия Шекспира.

Society of Film and Television Arts.

# 115

Всемирно знаменитый театральный фестиваль Chichester Festival привлекает каждое лето (две недели в июле) множество актеров, драматургов и постановщиков, и считается одним из наиболее выдающихся событий театральной жизни в стране.

«Революция пуритан», книга не переведена на русский язык.

# 117

«Последующие спектакли», книга не переведена на русский язык.

Цитаты приведены в переводе П. В. Мелковой.

# 119

В переводе Пастернака – Макдуф.

# 120

Район Лондона.

# 121

Лондонский мясной рынок.

# 122

Туалетная бумага.

# 123

Студия компании Metro Goldwyn Meyer.

# 124

Барнс – юго-западный округ Лондона.

# 125

Эдмунд Кин (17.03.1787, Лондон – 15.05.1833, Ричмонд) – английский актер эпохи романтизма.

# 126

Сериал, снятый в Америке в 1974 году.

# 127

Англия, Великобритания.

# 128

Одна из главных улиц в центральной части Лондона.

# 129

Второй вариант перевода – «Эксодус».

# 130

Город в графстве Гэмпшир, Англия, Великобритания.

Британская медиагруппа – EMI Group.

Упомянутые актеры также страдали алкогольной зависимостью, которая их и погубила.

# 133

Медицинский центр Сент-Джонс.

Калифорния, США.

# 135

Текст приведен по изданию: James Joyce. Ulysses. Пер. – С. Хоружий, В. Хинкис. «Избранное» (тт. 1–2). М., «Терра», 1997 г.

East 45th Street.

Имеются в виду Лексингтон-авеню и Парк-авеню.

# 138

Площадь в центральной части Манхэттена в городе Нью-Йорке в США, расположенная на пересечении Бродвея и Седьмой авеню в промежутке между 42-й и 47-й улицами.

New York Drama Critics' Circle Award и Outer Critics Circle Awards.

# 140

«Эн-би-си́» (англ. National Broadcasting Company) – американская телевизионная сеть, расположенная в Нью-Йорке.

# 141

Документ, удостоверяющий статус постоянного жителя США.

## 142

Имеется в виду Уорнер Бразерс (Warner Bros) – американская кинокомпания.

## 143

Имеется в виду Метро-Голдуин-Майер (Metro-Goldwyn-Mayer) – американская кинокомпания.

# 144

Сильнейший наркотик, вызывающий галлюцинации.

# 145

Ассоциация восьми элитных университетов США: Брауновского, Гарвардского, Дартмутского, Йельского, Колумбийского, Корнелльского, Пенсильванского и Принстонского.

Актер Кларк Гейбл.

# 147

Американские актеры жанра вестерн.

# 148

Американский художник, иллюстратор.

# 149

Киностудия «The United Artists».

Лос-Анджелес, США.

# 151

Английская романистка и драматург.

# 152

Хартфордшир, Англия.

## 153

The International Creative Management – крупнейшее американское агентство в области шоу-бизнеса.

# 154

Находится в штате Невада, США, в горах Сьерра-Невада.

# 155

Или болезнь фон Реклингхаузена – системное врожденное заболевание, характеризующееся образованием множественных доброкачественных опухолей, растущих из оболочек нервов и еще недифференцированных (материнских) нервных клеток.

# 156

Британский бренд меда.

## 157

Вероятно, имеется в виду художественное сравнение с одноименной небольшой британской анархистской группировкой, ответственной за несколько терактов в период 1970–1972 годов.

США.

# 159

Штат США.

# 160

The Music Corporation of America – Американская музыкальная корпорация.

# 161

Этническая организация за освобождение Кипра – террористическая организация греков-киприотов, основанная в середине 1950-х годов. Ставила целью изгнать британцев и присоединить Кипр к Греции.

# 162

Имеется в виду Королевская военная академия в Сандхерсте.

# 163

Аллюзия к фильму «Беспечный ездок» Денниса Хоппера 1969 года. Фильм рассказывает про двух байкеров-неформалов, которые на деньги от контрабанды мексиканских наркотиков пускаются на поиски свободы по южным штатам Америки.

# 164

Район французских, итальянских ресторанчиков и ночных клубов в Лондоне, район богемы.

# 165

Один из наветренных островов архипелага Острова Общества во Французской Полинезии в Тихом океане, расположенный в 17 км к северо-западу от Таити.

# 166

Имеется в виду фильм «2001 год: Космическая одиссея» («2001: A Space Odyssey»), 1968 года.

## 167

Чарльз Перси Сноу – английский писатель, физик и государственный деятель.

# 168

Артур Шницлер – австрийский писатель.

# 169

Графство Суррей, Англия, Великобритания.

«Theatre Royal».

# 171

Графство Сомерсет, Англия.

## 172

Песня из мюзикла «Юг Тихого океана» («South Pacific»), премьера которого состоялась на Бродвее в 1949 г.

# 173

Графство Норт-Йоркшир, Англия, Великобритания.

## 174

Имеется в виду книга «Rich: The Life of Richard Burton» 1988 года.

# 175

Построенный в начале XVI века дворец с парком на берегу Темзы; до 1760 г. – королевская резиденция.

Вменяемый; в здравом уме и твердой памяти (*лат.*).

# 177

Салон-ресторан в отеле «Beverly Hills».

## 178

Имеется в виду фильм 1968 года «2001 год: Космическая одиссея» («2001: A Space Odyssey»).

Йельский университет.

# 180

Штаты США.

# 181

The Ealing Studios («Илинг-студия») – британская кинокомпания, возглавляемая Майклом Балконом, 1937–1958 годы.

# 182

Эдуард Морган Форстер – английский романист, эссеист и критик.

«National Board of Review».

# 184

Графство Дивед, Уэльс, Великобритания.

## 185

В переводе – тоска по дому или родине, ностальгия.

# 186

Ирвин Грант Тальберг – голливудский продюсер, прозванный «вундеркиндом Голливуда» за свою способность распознавать удачные сценарии и звездный потенциал актеров.

# 187

Английский дирижер и общественный деятель.

# 188

В переводе «Голубая луна» – американская песня, написанная в 1934 году композитором Ричардом Роджерсом на слова Лоренца Харта.

# 189

Город на северо-западе Бельгии.

# 190

Национальный парк в Уэльсе.

# 191

Имеется в виду картина «Джон Ф. Кеннеди: Выстрелы в Далласе» («JFK»).

Лос-Анджелес, штат Калифорния, США.

# 193

Прозвище Дуайта Дэвида Эйзенхауэра – 34-го президента США.

# 194

Политический скандал в США 1972–1974 гг., закончившийся отставкой президента страны Ричарда Никсона.

# 195

Центральная площадь Парижа.

# 196

Côte d’Azur – Французская Ривьера, побережье Средиземноморья на юго-восточном углу Франции, в том числе и суверенное государство Монако.

# 197

Производитель шин, США.

# 198

Сеть универмагов в США.

# 199

Канада и США.

# 200

Провинции Альберта, Канада.

# 201

Штат в Мексике.

# 202

Шестой президент США.

# 203

Trump Tower – отель-небоскреб в Чикаго, штат Иллинойс; является вторым по высоте зданием в США.

# 204

Начальная и заключительные сцены фильма – прямые отсылки к картине Роба Райнера «Останься со мной» (1986).

# 205

Речь идет о случае, когда на олимпийской церемонии награждения Майкл Джордан, стоя на пьедестале, был вынужден завернуться в американский флаг, поскольку на форме сборной по баскетболу стоял логотип «Reebok», а спортсмен ранее заключил контракт с фирмой «Nike».

В переводе с испанского: Прощай, приятель!

# 207

Уильям Шекспир. Тит Андроник. Перевод А. Курошевой.

# 208

Штат Флорида, США.

# 209

Герой фильма «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид», сыгранный Робертом Редфордом в 1969 году.

# 210

Топу Award (Премия «Тони») – премия за достижения в области американского театра, включая музыкальный театр.

# 211

Государственная служба радиовещания США.

# 212

Нью-Йорк, США. Ориентированы на постановки Шекспира и классической драматургии.

# 213

Персонаж древнегреческой мифологии: дочь царя Афин Пандиона и Зевксиппы.

Creative Artists Agency – знаменитое развлекательное агентство, Лос-Анджелес, США.

# 215

Немецкая киноактриса и режиссер документального кино.

Dell Publishing – американское издательство.

# 217

Известна одним из наиболее крупных массовых убийств в учебных заведениях США.

# 218

«Ветвь Давидова» – религиозная секта, возникшая в 1955 году; стала широко известной после трагической осады ее ячейки на горе Кармел в г. Уэйко, штат Техас, в 1993 году.

# 219

Уильям Шекспир, «Тит Андроник».

# 220

Панч и Джуди – ведущие телепередачи «Big Shot», в которой подается некоторая информация о преступниках для охотников за головами.

# 221

Palazzo Vecchio, в переводе Старый дворец, – одно из наиболее известных строений во Флоренции.

Имеется в виду его киностудия «El Dorado Pictures».

## 223

Имеется в виду стиль Бастера Китона – американского комедийного актера и режиссера, комика немого кино.

# 224

Праздник отмечается в Уэльсе – святой Давид Валлийский считается его покровителем.

# 225

Комедия Уильяма Шекспира.

# 226

Театр находится в Лондоне, Англия.

# 227

Вольная переработка пьесы Артура Шницлера «Хоровод» (или «Карусель»; в оригинале пьеса называется «Der Reigen», также известна как «La Ronde»).

Математическое отделение Университета Чикаго.

# 229

Графство Хартфордшир, Великобритания.

# 230

Один из крупных городов Марокко.

# 231

Находится в 170 километрах от Марракеша, Марокко.

# 232

Microsoft National Broadcasting Company – кабельный телеканал, доступный для просмотра в США и Канаде, Южной Африке и Среднем Востоке.

# 233

Вероятно, имеется в виду присутствие президента Кеннеди на открытии баскетбольного сезона в 1961 году в Вашингтоне, которое не говорит при этом о его спортивных достижениях.

# 234

Имеется в виду район Саутленд, Новая Зеландия, о. Северный.

# 235

Административный центр на о. Южный, Новая Зеландия.

# 236

Штат Австралии.

# 237

Так в повседневной жизни звали Роберта Кеннеди.

# 238

Роберт Фрэнсис Кеннеди также был известен по инициалам РФК (англ. Robert Francis Kennedy = RFK).

# 239

Эстевес являлся членом актерской группы «Brat Pack» («Банда сорванцов») в 1980-е.

## 240

Имеется в виду стиль знаменитого режиссера и сценариста Роберта Олтмена, известного своими многослойными, перехлестывающимися диалогами.

Суть технологии, в данном случае, заключается в захвате мимики и движений живых актеров при помощи датчиков и последующей обработке полученных результатов на компьютере под мультипликационный видеоряд.

# 242

Кинотеатры канадской корпорации IMAX значительно отличаются от обычных кинотеатров. Здесь зал построен таким образом, что зрители располагаются максимально близко к экрану, чтобы перекрывалось все поле зрения. Таким образом создается эффект присутствия и полной погруженности в фильм. Добавьте к этому гигантский экран (ширина экрана составляет 0,6 длины зала, а высота равна длине зрительного зала IMAX), потрясающий звук и, конечно, эффект 3D (т. е. с иллюзией объемности изображения).

# 243

Национальный праздник США, который отмечается ежегодно в последний понедельник мая. Это дань памяти американским военнослужащим, погибшим во всех войнах и вооруженных конфликтах, в которых США когда-либо принимали участие.

# 244

Бог в вайшнавской традиции индуизма.

# 245

Американский писатель, представитель бит-поколения. Три ведущие темы в его творчестве охватывают наркотическую зависимость, контроль (в широком смысле слова) и гомосексуальность.